

ELS PROTAGONISTES DE QUIM MONZÓ I SERGI PÀMIES

Una aproximació a l'antiheroï
postmodern



Universitat
de Girona



Universitat de Girona
Facultat de Lletres

GRAU EN COMUNICACIÓ CULTURAL

Treball Final de Grau

Convocatòria Juny 2021

Autor: Marçal Mallart i Mataró

Tutor: Xavier Pla i Barbero

RESUM

Al llarg dels anys he tingut un especial interès en la lectura d'autors contemporanis. La figura de l'antiheroi sempre m'ha semblat atractiva d'analitzar. Conscient que aquesta figura ha estat present en moltes èpoques i disciplines, amb l'arribada de la postmodernitat la seva dimensió va adquirir un relleu significatiu i va guanyar pes en la creació cultural. Amb aquest treball tractarem d'entendre la idiosincràsia dels protagonistes de dos autors catalans contemporanis, Quim Monzó i Sergi Pàmies.

Seguint el mètode de la dialèctica hegeliana plantejarem dos conceptes inicials per argumentar-los i fer un intercanvi d'idees. A la part final buscarem obtenir una síntesi significativa respecte els antiherois analitzats de *La magnitud de la tragèdia* i *Sentimental*.

CONCEPTES CLAU

Antiheroi – Postmodernitat – Monzó – Pàmies

- *La magnitud de la tragèdia* - *Sentimental*

ÍNDEX

1. INTRODUCCIÓ (Tesi).....	4
1.1. QUÈ ÉS LA POSTMODERNITAT.....	4
1.2. LA LITERATURA CATALANA POSTMODERNA.....	7
1.2.1 QUIM MONZÓ, L'INICIADOR DE LA POSTMODERNITAT EN LA LITERATURA CATALANA CONTEMPORÀNIA	7
1.2.2. SERGI PÀMIES, SEGUIR EL CAMÍ TRAÇAT PER MONZÓ	9
1.3. L'HEROI I L'ANTIHEROI	10
2. ANÀLISI DE LES NOVEL·LES (Antítesi).....	13
<i>La magnitud de la tragèdia</i> , de Quim Monzó i <i>Sentimental</i> , de Sergi Pàmies	13
2.1. ELS PROTAGONISTES: En Ramon-Maria i en Lourenço Oliveira	13
2.2. LES GRANS TEMÀTIQUES.....	19
2.3. ELS RECURSOS ESTILÍSTICS I NARRATIUS DELS AUTORS.....	31
2.4. ALLÒ EN COMÚ: ABSTREURE'S DE LA REALITAT	37
3. CONCLUSIONS (Síntesi)	41
3.1. EL PES DE L'HUMOR.....	42
4. ANNEX.....	45
5. BIBLIOGRAFIA	46

1. INTRODUCCIÓ (Tesi)

1.1. QUÈ ÉS LA POSTMODERNITAT

Abans d'entrar en l'anàlisi més directe de les novel·les que ens pertoquen, és necessari situar-les en el seu context històric i explicar la seva condició de postmoderna, concepte ampli i a vegades difús. *La magnitud de la tragèdia* i *Sentimental* són novel·les de finals del segle XX. Per poder-les analitzar hem de posar-les en context i entendre el significat de postmodernitat en el seu més ampli abast.

Com bé podem entendre per la seva morfologia, la postmodernitat és allò que succeeix a la modernitat: A les seves regles, a les seves característiques i als seus models. Així doncs la postmodernitat fa referència als moviments socials i culturals que tenen lloc a finals del segle XX, coincidint amb l'aparició de la societat postindustrial i la fi de la guerra freda, amb la caiguda del mur de Berlín l'any 1989, com a punt culminant (any de la publicació de *La magnitud de la tragèdia*).

En l'àmbit cultural la postmodernitat està estretament lligada amb la indústria de la cultura i l'aparició i difusió dels mitjans de comunicació i les noves tecnologies de la informació. Si resumim a grans trets els factors determinants, podríem assegurar que l'arribada de la televisió a les llars fou un fet de gran rellevància, doncs amb aquest esdeveniment es va confeccionar tot un nou ideari cultural que posaria les bases de l'anomenada cultura de masses. Tots els referents culturals sorgits a la dècada dels 50, 60 i les dècades següents, serien considerats per molts la desaparició de la modernitat. I com a conseqüència la desaparició dels límits entre l'alta cultura i la baixa cultura i tots els estereotips vinculats a l'artista modern. El semiòleg italià Umberto Eco (1968), fou un dels autors que va teoritzar més sobre aquest concepte analitzant el seu significat i les seves conseqüències:

"Cultura de masas" se convierte entonces en una definición de índole antropológica (del tipo de definiciones como "cultura bantú"), apta para indicar un contexto histórico preciso (aquel en el que vivimos) en el que todos los fenómenos de comunicación —desde las propuestas de diversión evasiva hasta las llamadas hacia la interioridad— aparecen dialécticamente conexos, recibiendo cada uno del contexto una calificación que no permite ya reducirlos a fenómenos análogos surgidos en otros períodos históricos. (p. 20-21)

En una de les obres més importants sobre l'època postmoderna (Lyotard, 2020) es remarca la sensació general d'haver superat les necessitats intel·lectuals modernes, la pèrdua de fe en les grans meta-narratives, enteses com a discursos totalitzadors i molt amplis, capaços d'abastar moltes temàtiques. Aquestes meta-narratives tractaven fets de caràcter científic, històric i social de forma absoluta i pretenien donar una resposta i una solució a tots els problemes.

Així doncs allò que entre els segles XVIII i inicis del XX s'havia considerat alta literatura, és a dir, les obres dignes dels escriptors cultes, es diferenciaven de la baixa literatura. Una baixa literatura que era entesa com un producte industrial, regit per les lleis del mercat, una literatura destinada al consum. Aquestes diferències van desaparèixer amb l'arribada de la postmodernitat. Hem de tenir clar, però que aquest període històric és sobretot una barreja d'estils i de productes culturals diversos. Tal com diu Marrugat (2014) aquest període pot semblar difús:

Tot autor que escrigui la seva obra en aquesta època és un escriptor postmodern. L'adjectiu esdevé una categoria històrica neutra que no compromet amb cap estètica i ideologia. [...] Tant si es dedica a criticar les condicions del seu temps com a exaltar-les, tant si se sent hereu i continuador de diversos aspectes de la cultura moderna com si renuncia a tots, tant si rebutja els intents de definició d'una estètica postmoderna com si en participa, tant si ha utilitzat el terme "postmodernitat" com si l'ha demonitzat o ignorat. (p.11)

Per tant podem afirmar que la classificació de la literatura postmoderna és quelcom complex, ja que no es regeix per uns canons molt marcats com els d'altres períodes històrics. Ara bé és interessant compartir la reflexió sobre la intencionalitat estètica, política o de transcendir d'una obra literària que va fer Barth (1983).

Els artistes de debò i els textos de debò, acostumen a ser més aviat aproximadament que no pas ortodoxament moderns, postmoderns, formalistes, simbolistes, realistes, surrealistes, políticament compromesos, estèticament «purs», «experimentals», regionalistes, internacionalistes o el que vulgueu. L'obra concreta hauria sempre de prendre primacia sobre els contextos i les categories. D'altra banda, l'art viu en el temps i en la història de la humanitat, i els canvis generals en els estils, materials i interessos -fins i tot quan aquests no estan clarament relacionats amb canvis tecnològics- són, sens dubte, tan significatius com els canvis en les actituds generals d'una cultura, canvis que les seves arts poden tant inspirar com reflectir. Alguns són més o menys superficials i fills d'una moda; d'altres poden ser indicatius de malalties més o menys profundes; i d'altres són, potser, correctius saludables o reaccions contra tals malalties. En qualsevol

dels casos, i si no és en termes de categories estètiques, no podem parlar de seguida de què aspiren a fer i de què acaben fent els artistes, i així hauríem de mirar amb més detall aquest impuls més o menys compartit anomenat postmodernisme. (p. 284)

De totes maneres, amb aquest treball intentarem acostar-nos una mica a una determinada forma d'escriure i de desenvolupar el discurs narratiu de dos autors catalans. Centrant-nos en la construcció de les seves novel·les entorn una determinada tipologia de personatges i de protagonistes que els han caracteritzat al llarg de les seva obra. Evidentment l'anàlisi que pretenem fer de les obres de Monzó i Pàmies no ens pot servir per classificar tota la producció literària catalana dels darrers anys, però sí que ens permetrà, o aquesta és la intenció principal, entendre com les característiques peculiars d'ambdues novel·les van ser significatives per a autors posteriors. Posant el focus en el context històric en què foren publicades i perquè la recepció per part del públic fou positiva. Al respecte Škrabec (2010) té una opinió molt interessant i Pons (2011) en fa la següent reflexió:

«Un artista no és mai el reflex del seu temps, sinó que és aquell rebel que se solleva als dictats dels costums arrelats, a les frases petrificades, que no se sotmet al sentit comú», escriu Simona Škrabec (2010, p. 52) parlant de Monzó. Ho subscriu, tot i que reformularia lleument el començament de la frase per remarcar ja des d'ara la impossibilitat de renunciar a allò històric a l'hora de llegir qualsevol autor: un artista no és mai només el reflex del seu temps. De fet, si l'artista no pot ser un mirall de la història és perquè ja en forma part i contribueix a construir-la, amb la qual cosa el concepte mateix de rebel·lia perd sentit: eludir els dictats dels costums arrelats no és separar-se del temps, sinó viure-hi (i viure'l) d'una manera determinada. (Citat per Pons, 2011, p. 51)

1.2. LA LITERATURA CATALANA POSTMODERNA

1.2.1 QUIM MONZÓ, L'INICIADOR DE LA POSTMODERNITAT EN LA LITERATURA CATALANA CONTEMPORÀNIA

Pel que fa a la literatura catalana d'aquesta etapa que analitzem Quim Monzó fou dels primers autors a escriure des d'un punt de vista diferent. Considerat per molts l'iniciador de la literatura postmoderna catalana, va obrir un camí que van seguir molts altres autors com Sergi Pàmies, Toni Sala, Empar Moliner, Pere Guixà i Imma Monsó.

S'ha escrit molt en referència a l'obra *monzoniana* i la rellevància que ha tingut al llarg dels anys a la literatura catalana contemporània. L'escriptor s'emmiralla en les seves novel·les i en aquestes queda reflectida l'època que viu l'autor quan les escriu, com bé diu ell mateix, Monzó (2018) "escris a partir del que vius". D'aquesta explicació en podem extreure les conclusions a l'hora de classificar les etapes literàries dels autors, tema que sovint ha sigut de cabdal importància per als crítics literaris i que a la vegada ha generat dubtes i divisió d'opinions.

L'últim llibre de narrativa publicat per Monzó fou *Mil cretins* (2007) i ja queden lluny les primeres novel·les com *L'udol del griso al caire de les clavegueres* (1976), *Self service* (1977) o *Uf, va dir ell* (1978), primeres publicacions de l'autor.

La classificació de les etapes *monzonianes* ha estat un tema de debat important des de fa anys i estic totalment d'acord amb la divisió de Pons (2011) en tres parts: -contracultura, postmodernitat i maduresa-.

Com a conseqüència d'aquest tractament dels primers llibres, s'ha anat configurant de manera subreptícia una divisió desigual de l'obra de Monzó que n'ha governat moltes de les interpretacions. Segons aquesta taxonomia implícita, el *Monzó inicial* escriuria entre el 1973 i el 1977, i *l'altre* -o, simplement, *Monzó*- hauria produït la seva obra en els trenta-tres anys següents, és a dir, entre 1978, data d'aparició de *—Uf, va dir ell*, el primer llibre que reconeix com a propi (Ollé 2008, p. 31), i avui. És cert que en aquest segon període se solen identificar subsegments com el de la postmodernitat, el del nou periodisme o el de la transparència comunicativa de la producció més recent, però la textura global del lapse es considera prou homogènia. En aquestes pàgines pretenc, simplement, llegir Monzó com un cas paradigmàtic de certes dinàmiques de recepció en la literatura catalana contemporània, proclius a entendre l'obra literària com a resultat d'un context *previ* -del qual quedaria paradoxalment desvinculada- més que no pas com a element integrant o fundador d'aquest context. [...] Tanmateix, a

pesar del reconeixement de la relativitat de les fronteres entre els diferents moments monzonians, aquestes classificacions estanques semblen imposar-se a l'hora de construir el relat de la seva evolució, formalitzat sovint en la línia **contracultura-postmodernitat-maduresa**, que barreja categories estético-culturals i biogràfiques. (p.51-52)

Però tractant-se d'un autor postmodern, la mateixa idiosincràsia d'aquest període complica una mica més aquesta divisió per etapes. La teoria d'acostar la literatura i la cultura en general al públic esdevé aquí un punt crític en la separació de la primera etapa, la contracultural, i la segona, la postmoderna. I si tenim en compte les declaracions que va fer el mateix autor a l'entrevista d'Anna Guitart al programa *Tot el temps del món* tot pren sentit: La periodista li pregunta per la voluntat de fer-se entendre després de la publicació de *L'udol del griso al caire de les clavegueres*, - llibre del qual Monzó no se'n mostra orgullós-

Anna Guitart: De fet de seguida et vas voler fer entendre, i el pas per la ràdio va tenir-hi un pes important degut al tipus de llenguatge que utilitzàveu allà. -Monzó respon així- van ser dos passos diferents: primer fer-me entendre quan escrivia, narrar d'una manera més senzilla. [...] i després quan entro a treballar a la ràdio l'any 1983, [...] hi havia un senyor que es deia Ricard Fité que era el controlador de lèxic i de llenguatge, i ens va donar uns fulls on deia que sobretot s'havia d'entendre el que dèiem, que si no, no servia de res. Que entre una paraula complicada i una de comprensible s'havia d'utilitzar sobretot la que s'entengués. Tot això anava molt en contra de la ficció que s'escrivia en aquells moments, una ficció que era deutora del noucentisme, d'un català molt refistolat. Llavors vaig pensar, perquè quan escric un guió per ràdio intento que tot s'entengui i després, a l'hora d'escriure una narració ho complico? A partir d'aquí va canviar tot. (Monzó, *Tot el temps del món*, -T.1-, 2018)

Uns anys abans d'aquesta entrevista, Montserrat Lunati (2008) fa una reflexió interessant respecte aquesta evolució en l'obra de Monzó:

Al marge de l'aportació puntual d'Albertí, en l'àmbit de la crítica la lectora que més clarament ha intentat aquesta via antigenealògica ha estat Montserrat Lunati, que veu Monzó no com algú que ha deixat enrere etapes críptiques en favor d'una interacció més planera amb el lector, sinó com algú que mai no ha deixat de ser experimental, perquè sempre s'ha enfrontat a la visió mimètica de l'escriptura (2008, p. 223). Contra les narratives de progrés, hereves de les filosofies il·lustrades, que llegeixen l'obra monzoniana com un moviment d'avanç cap a una millor capacitat comunicativa o cap a una major profunditat, Lunati defensa, així, una lectura collagística, rizomàtica i no arbòria (2008, p. 223-224), que compara amb el trencadís gaudinià, fet a partir de residus i restes descartades –o, en el cas literari, d'elements culturalment dessacralitzats. (Citat per Pons, 2011, p. 60)

Aquesta idea de Montserrat Lunati que cita Margalida Pons té molt sentit si a més a més tenim en compte el pes de la presència als mitjans audiovisuals per part de Monzó. Aquesta aproximació al públic mitjançant la ràdio i la televisió –també molt destacable en la carrera de Sergi Pàmies- no s'ha de passar per alt, ja que en el seu moment l'aparició d'autors literaris als mitjans audiovisuals era quelcom inèdit a Catalunya. Per tant trobo totalment oportunes les reflexions de Lunati i Pons després de veure l'entrevista de *Tot el temps del món* i l'habilitat de Monzó d'anar adaptant de forma idònia el seu estil narratiu.

1.2.2. SERGI PÀMIES, SEGUIR EL CAMÍ TRAÇAT PER MONZÓ

L'altre autor que hem triat per fer una aproximació a la figura de l'antiheroi és Sergi Pàmies. La seva publicació és una mica més tardana que la de Quim Monzó, però tan sols hi ha deu anys de diferència entre la primera publicació de Monzó, *L'udol del griso al caire de les clavegueres* (1976); i la de Pàmies, *T'hauria de caure la cara de vergonya* (1986).

Els dos autors van començar a publicar quan tenien aproximadament 25 anys i en l'obra de Pàmies hi veiem una clara influència *monzoniana*. Tots dos han destacat al llarg de les seves carreres en l'escriptura de relats breus i la seva relació amb els mitjans de comunicació ha estat sempre un punt en comú.

A la segona part del treball analitzarem les diferències en l'estil narratiu dels dos autors, les quals són significatives en alguns aspectes. Al llarg de la seva obra hi ha hagut una evolució, però no hi veiem un canvi tan substancial com en el cas de Quim Monzó. Si hem de destacar alguna cosa en la narrativa de Pàmies és l'afany per la meta-ficció, tal com deia a l'entrevista d'Anna Guitart, al programa *Tot el temps del món* de TV3.

Anna Guitart: Als teus llibres s'hi veu reflectida una època, algun cop has dit que són com la teva biografia.

Sergi Pàmies: Sí, són la meva biografia encoberta. El secret és no ho sembli, és a dir, que allò biogràfic sigui el que no ho sembla, i allò que sembla biogràfic, realment no ho sigui. Això ha estat així sempre, des del primer dia. El que ha canviat són els materials i les proporcions amb què es fa l'operació. Però la operació ha sigut aquesta, explicar-me a través del que escric amb la consciència i amb el compromís amb el lector que tot és ficció. A través d'això, trobar en la ficció el territori ideal per fer biografia, en el meu cas a més a més, amb una circumstància

afegida, el fet que la meua mare feia biografia convencional o estricta, per tant jo m'havia d'allunyar o distanciar-me per força d'aquest model. De broma dèiem que ens repartíem el mercat, ella s'ocupava el de la realitat i jo de la ficció. Però a l'hora de la veritat, fent una visió retrospectiva, cap dels dos hem complert la promesa, ella ha fet molta ficció i jo molta biografia, per tan al final, tot és mentida. (Pàmies, Tot el temps del món, -T.2-, 2019)

Pàmies sempre ha optat per desenvolupar la seva obra dins un marc concret. Amb la intenció de no pecar de pompositat i sense l'ús de retòriques recargolades, amb el seu estil directe i concís s'ha consolidat com un dels autors contemporanis més valorats de Catalunya. Ell mateix deia el següent quan li preguntaven pel seu punt de vista estètic:

Anna Guitart: De fet, Sergi, els teus llibres parlen dels grans temes, l'amor, la mort, la pèrdua... però sempre des d'aquest punt de vista diferent, el de les coses més petites, i això no és habitual en molts autors que ni tan sols s'hi fixen, en canvi en tu és "molt marca de la casa"...

Sergi Pàmies: Sí, sí això hi és des de sempre... Aquesta és l'aposta gairebé estètica, aquella cançó d'amor del Serrat que parla sobre amb qui t'acabes *liant*, ell diu una frase que em va impactar molt quan tenia disset o divuit anys, que diu que un agafa el que es troba pel carrer, vull dir que no pots triar. És a dir, hi ha un determinat tipus de persones que no podem triar... i aleshores agafem el que ens trobem, a la vida, al carrer, amb tot... però sovint hem d'estar al lloro, hem de mirar als contenidors gairebé... i en aquest context m'hi he sentit molt còmode. D'alguna manera, allò que no volen els grans escriptors, jo soc com el *tiu* que va amb el carret que va pels carrers agafant el que desestima la literatura amb lletres majúscules, això per mi és molt còmode. (Pàmies, Tot el temps del món, -T.2-, 2019)

1.3. L'HEROI I L'ANTIHEROI

La qüestió que ens porta a fer aquest treball és la d'analitzar dues novel·les catalanes d'un període concret les quals són protagonitzades per dos personatges amb uns patrons molt similars, dos antiherois. Si busquem el significat d'antiheroi, trobem aquesta definició a La Gran Enciclopèdia Catalana:

Antiheroi

m

Literatura

En una obra de ficció, personatge a qui són atribuïdes les característiques oposades a les que normalment distingeixen l'heroi.

Com hem pogut veure anteriorment, tant Monzó com Pàmies són autors postmoderns i els seus protagonistes –els quals seguidament analitzarem– són classificats com a antiherois. Ho demostren perquè esdevenen el contrapunt de tots els valors de la societat en la qual es troben, la seva falta d'ètica i de moral i els actes que duen a terme al llarg de les novel·les els defineixen així.

Ara bé, si ens fixem en la definició d'antiheroi que fa la Gran Enciclopèdia Catalana hi ha quelcom que no la fa una afirmació rotunda: Quan la definició diu “les característiques oposades a les que **normalment** distingeixen l'heroi” s'obre un debat que considero molt important.

Abans d'entrar en aquest matís significatiu per definir què és o com és un antiheroi trobo necessari parlar del concepte al qual s'oposa aquesta definició, el d'heroi. La literatura clàssica està plena de figures heroiques des dels seus orígens. S'entén per heroi normalment el protagonista d'un relat que es diferencia de la resta de personatges pels actes de valentia que desenvolupa. De Diego (2000), en fa aquesta definició:

El término de héroe, en el terreno de la literatura, puede aludir al protagonista de un relato, de un poema o de una obra de teatro, a ese personaje que se diferencia de todos los demás, que con sus actos representa a un tipo de individuo, refleja el imaginario de un autor y/o de una época, y permite así observar qué características esenciales encarnan el deseo fundamental del hombre en un momento determinado. El héroe literario va a ser en este sentido el ejemplo personalizado de un siglo, la representación y el arquetipo de una norma. Por otra parte hay que señalar que este héroe, a pesar de morir en la ficción, permanece vivo a través de la historia literaria, en la lectura y, en este sentido, se acerca al concepto de mito en cuanto que la eternidad de la literatura le hace inmortal. (p. 57)

Així doncs amb aquesta definició podem arribar a la conclusió que els dos protagonistes de *La Magnitud de la Tragèdia* i *Sentimental* estan interpretant el paper d'antagonista d'unes idees pròpies d'una època. Com diu Aguirre Romero, (1996) “El héroe es siempre una propuesta, una encarnación de ideales. La condición de héroe, por tanto, proviene tanto de sus acciones como del valor que los demás le otorgan”. Per tant hem d'entendre els dos personatges com una rèplica a els estereotips contemporanis, a una societat fonamentada en uns ideals qüestionables segons els autors. Evidentment aquesta condició de resposta o de crítica de les dues novel·les és fàcilment interpretable tenint en compte el seu grau d'ironia i de sàtira, més endavant ens detindrem en aquest aspecte.

Convé ressaltar la idea de representació d'uns ideals com hem vist anteriorment. Respecte aquest concepte Escribano (1981-1982) va més enllà i en remarca la importància:

El héroe encarna sin duda unos valores y el antihéroe no, luego es técnicamente un no-héroe con relación a tales valores patrón, pero en absoluto lo convierte esa circunstancia en un malvado o un bufón despreciable sino tan sólo en un ser que se rige por valores alternativos que el escritor puede asumir e incluso tratar de inculcar a sus lectores. Para entender el funcionamiento lógico de categorías como las de héroe y antihéroe conviene tener presente que sus contenidos respectivos son valores y que al usar el término antihéroe estamos tomando tácitamente una postura en el latente conflicto de valores, i. e., asumimos como valores por antonomasia unos (los de la clase dominante, por ejemplo) y convertimos a los valores alternativos en "carencias" o "negatividades", lo cual es naturalmente arbitrario. Por eso, en realidad, el concepto de antihéroe es en último término superfluo y tendencioso y podemos arreglarnos perfectamente con el de héroe (siempre que estemos dispuestos a reconocer el pluralismo de los valores, claro está y con él el auténtico carácter de esa oposición de categorías). (p. 377)

Tenint present aquest fragment anterior de Escribano, a continuació ens disposem a analitzar les dues novel·les que hem triat per estudiar la figura de l'antiheroi. L'objectiu d'aquesta anàlisi és entendre perquè els protagonistes són considerats antiherois i quines característiques comparteixen.

2. ANÀLISI DE LES NOVEL·LES (Antítesi)

***La magnitud de la tragèdia*, de Quim Monzó i *Sentimental*, de Sergi Pàmies**

2.1. ELS PROTAGONISTES: En Ramon-Maria i en Lourenço Oliveira

A continuació analitzarem els dos protagonistes de les novel·les que hem triat per parlar de l'antiheroi. En aquesta segona part del treball volem destacar les característiques més importants que defineixen en Ramon-Maria, de *La magnitud de la tragèdia*; i en Lourenço Oliveira, de *Sentimental*.

Es va treure el mocador de la butxaca de darrera dels pantalons, se'l va dur al front i es va descobrir eixugant-se la suor en un dels miralls de les parets. Era més aviat gras que no pas prim, tenia les orelles tan grosses com les galtes, que recordaven les d'un gos, li brillaven de greix i oscil·laven quan mastegava. Duia els cabells tan curts que resultava inútil i sense sentit el gest (que repetia sovint) de ficar-hi els dits i tirar-se'ls enrere. Feia estona que se sentia borratxo. (Monzó, Q., 1993, p. 10)

S'havia posat la gavardina amb tan poca traça que una musclera li havia quedat doblegada i fora de lloc. Va ficar la mà per desdoblegar-la i, com que no se'n sortia, va tibar de la musclera amb tant d'ímpetu que va estar a punt de perdre l'equilibri. (Monzó, Q., 1993, p. 13)

Aquests dos fragments són de les primeres descripcions que llegim del protagonista de *La magnitud de la tragèdia*, en Ramon-Maria. Evidentment se'ns presenta un home poc atractiu i maldestre. Aquesta descripció forma part de la primera cita que té amb la Maria-Eugènia, la *vedette* del teatre, una dona que ell idealitza desmesuradament com veiem en el següent fragment:

Pensar que aquelles cuixes eren a fregar de les seves, sota la taula, feia que la sang li inundés les galtes. Feia anys que no s'enrojolava. Perquè no se li notés va prendre's un glop de la primera copa de la nova ampolla de xampany. La Maria-Eugènia reia, i quan reia, a la comissura dels ulls se li marcaven unes quantes arrugues, que el Ramon-Maria trobava enormement suggeridores. Cada arruga li semblava una osca, una lliçó, un record. La maduresa de la dona no tan sols no li feia enyorar la llisor de les pells joves sinó que li semblava un al·licient més. Cada plec d'aquell cos emmagatzemava (calculava el Ramon-Maria, mirant-se-la a través de la copa) cent mil gustos, cent mil petjades de cent mil amants. (Monzó, Q., 1993, p. 11)

Tant Monzó com Pàmies construeixen dos personatges amb poca valentia, amb poques aspiracions, amb un passat mediocre i un futur poc esperançador. En Ramon-Maria i en Lourenço són el mateix tipus de personatge, antiherois que lluiten contra la seva realitat sense gaire fortuna. Ambdós, però, no són malvats ni cruels, són uns perdedors vençuts per la seva situació personal, uns fracassats.

A mig metre de distància, s'adona que, tot i que conserva els ulls oberts, és mort. Un bassal de sang li envolta el cap i a la templa dreta hi té un forat, de bala, probablement. L'home s'estremeix. És la primera vegada que veu un cadàver. Li tremolen les mans i les parpelles. (Pàmies, S., 2004, p. 11)

A l'inici de la novel·la podem veure com en Ramon-Maria és un home molt dubitatiu, no està mai segur de res i els monòlegs interiors que escriu Monzó el descriuen molt bé com un home insegur.

-Queda't. Acabem de veure la pel·lícula – va dir la Maria-Eugènia mentre s'asseia al sofà, pitjava un botó del comandament i rebobinava fins al final de l'intermedi publicitari. **¿De debò havia seguit el film? Si no era així (i no era així, n'estava ben segur; ¿o s'equivocava?), ¿per què rebobinava aquells pocs minuts, com si els necessités per seguir el desenvolupament de la història?** Després va pitjar un altre botó i la pel·lícula va continuar. La Maria-Eugènia tenia els ulls fixos en la pantalla. (Monzó., Q., 1993, p. 23)

Pàmies recorre a un tòpic de l'imaginari col·lectiu per l'inici de *Sentimental*, l'home que surt a comprar tabac i no torna mai més. Tant Pàmies com Monzó estan molt influenciats per la cultura popular, al llarg de les seves novel·les veiem un munt de referències al món de la música i el cinema, aquest és un tret característic de la literatura postmoderna i tot el moviment postmodern, les referències constants de la cultura de masses en són un clar exemple com veurem més endavant.

L'home que fa un moment ha dit: "Vaig a comprar tabac" no tornarà mai més a casa seva. Mentre camina cap al bar de la cantonada amb la intenció de comprar-hi dos paquets de Kent, comprova si du prou monedes per la màquina. (Pàmies, S., 2004, p. 9)

Aquest inici en forma de prolepsis és peculiar, ja que ens anticipa la trama de la història del protagonista amb la primera frase del llibre. A diferència de la novel·la de Monzó, en la qual el diagnòstic sever de la malaltia terminal que pateix en Ramon-Maria, suposa un

punt d'inflexió en l'argument de la novel·la, Pàmies no amaga res des de l'inici. Tot i això, el fet de deixar al descobert l'argument de la història no suposa cap problema per l'autor, ja que gràcies a aquest punt de no retorn inicial Pàmies definirà el seu protagonista i construirà tot el seu discurs.

A mesura que la novel·la avança el narrador ens va descrivint el protagonista. Partim d'un primer anonimat en el qual ni tan sols sabem el seu nom ni a què es dedica. Quan el fugitiu interactua amb el cuiner del vaixell mercant, Pàmies ens descriu molt acuradament els dos personatges parlant-nos de les seves mans i en aquest moment sabrem que era un oficinista belga. A poc a poc el personatge va agafant forma, per a continuació abandonar una identitat i construir-ne una de nova.

La caracterització dels dos protagonistes és molt acurada. Allò que sabem mitjançant el narrador i la interacció que tenen aquests amb els altres personatges permet als dos autors donar-los molta profunditat. A *La magnitud de la tragèdia* la relació entre el padrastre, en Ramon-Maria, i la fillastra, l'Anna-Francesca -protagonista i antagonista respectivament- és de vital importància.

I la promesa incomplida d'anar-se'n de casa que li havia fet el Ramon-Maria? El mataria. Un dia tancaria totes les portes i les finestres de la casa i obriria el gas de la cuina, perquè s'asfixiés, o perquè tot volés pels aires, quan encengués un misto. Però ell no s'hi quedaria allà, tranquil·lament, ensumant el gas, ni encendria cap misto si n'ensumava. El que faria seria colpejar-lo al cap, i un cop inconscient i a terra, obriria el gas. Així, no s'hi podria pas resistir. Però ¿com el colpejaria? ¿Amb què? ¿Quin cop seria prou fort? ¿Tindria ella la força necessària per deixar-lo fora de combat? ¿No li tremolaria la mà? No li tremolaria. Li clavaria al lloc exacte i el deixaria estès a terra. (Monzó, Q., 1993, p. 85)

Aquest odi que sent l'Anna-Francesca és tan profund que al llarg de la novel·la esdevindrà un tema central, per convertir-se finalment en el desenllaç de l'obra.

El següent fragment es tracta d'un monòleg intern d'Anna-Francesca, aquesta és la primera vegada que la fillastra pensa en el parricidi i aquesta situació es repetirà força vegades al llarg de la novel·la. La relació entre el padrastre i la fillastra és molt dolenta, no senten gens d'estima ni afecte l'un per l'altre. En un fragment d'una part ja avançada de la novel·la veiem com l'Anna-Francesca odia a en Ramon-Maria, a vegades d'una forma

obsessiva, és recurrent en els seus pensaments fins i tot en moments que no vol pensar en ell, fet que la portarà a cometre l'assassinat final de la novel·la.

L'Anna-Francesca havia passat la mà per sota el jersei del Lluís-Albert i li acariciava el pit per damunt de la camisa. ¿Quants anys devia tenir? ¿Quaranta? ¿Quarantados? I amb la Rosa-Margarida ¿com és que havien estat amics? Quan hi hagués més confiança l'hi preguntaria. Ara es deixava agombolar per la carícia de l'home, petita i fràgil en el gran bressol que formaven els braços d'ell. El veia a contrallum, i el contrallum que veia li va recordar un instant, la cara del Ramon-Maria. El cos se li va tensar. Nova dir res perquè sabia que era una al·lucinació, i perquè era una al·lucinació s'hi va deixar arrossegar: era el Ramon-Maria qui intentava acariciar-la i besar-la, o això li produïa un fàstic absolut, una repugnància insuportable. (Monzó, Q., 1993, p. 116)

El personatge de l'Anna-Francesca és molt interessant, ja que parteix a l'inici de la novel·la com un personatge secundari. A mesura que avança la història el paper de la fillastra guanya pes i esdevé l'antagonista d'en Ramon-Maria, per acabar prenent-li el paper principal quan comet l'assassinat final de la novel·la.

A diferència d'en Ramon-Maria en Lourenço Oliveira té una relació molt diferent amb la resta de personatges de la novel·la. A *Sentimental* podríem dir que no hi ha un antagonista tan clar com l'Anna-Francesca a *La magnitud de la tragèdia*. Tot i tenir un caràcter similar podríem dir que en Lourenço no és tan fred com en Ramon-Maria.

Sap que l'Oliveira ho acceptarà. Tot el que ella proposa li sembla bé. De vegades, l'Iris troba a faltar una mica de conflicte, uns minuts de discussió, encara que només sigui per triar el programa que veuran per la televisió o el color d'una camisa. [...] Fa més de nou anys que viuen plegats i no s'han barallat mai. I quan, per provocar-lo, ella aixeca el to de veu i l'esbronca per una fútila domèstica qualsevol, en comptes d'empassar-se l'esquer i de reaccionar furiosament, ell contesta amb una frase amable, d'una paciència més que santa, malaltissa. (Pàmies, S., 2004, p. 127-128)

De la mateixa manera que l'home que més tard es dirà Lourenço Oliveira lluita en la recerca d'una nova identitat, en Ramon-Maria també fa quelcom similar. Els dos personatges pateixen una mena de metamorfosi fallida provocada per dos punts d'inflexió que els fa actuar. Si el personatge de Pàmies ha decidit marxar i abandonar la seva família sense pensar-hi gaire perquè no pot suportar la seva vida a Bèlgica, en Ramon-Maria passa a l'acció quan rep el diagnòstic d'una malaltia terminal.

Va caminar per la vora del riu. Se sentia eufòric i, a més, ho exagerava somrient emfàticament, com un mal actor que vol donar a entendre al públic que la vida és fantàstica. Aquesta era una novetat del seu caràcter: amplificar els símptomes externs dels seus estats d'ànim. De sempre li havien retret el fet de ser inexpressiu, massa tímid. Quan discutien, la dona li deia: "Ets tan fred!" (Pàmies, S., 2004, p. 44)

I que, si s'havia salvat de l'explosió de l'avió, calia aprofitar-se'n. A partir d'ara, pensava, havia de viure d'una manera diferent. Ja no podia actuar com abans, quan la seva conducta oscil·lava entre el respecte a dos sinònims sagrats: prudència i moderació. (Pàmies, S., 2004, p. 49)

Set setmanes. Sentia un buit paorós a l'estómac, un buit que s'entestava a creure producte de la sorpresa, més que no pas de l'angoixa, o de la por. No s'ho acabava de creure del tot. No podia ser, pensava ara que no era davant del metge. [...] Li semblava impossible. Segur que si tornava a començar, si desfeia el camí com si encara no hagués anat al metge, les coses anirien diferents; faria això: aniria fins a la cantonada, faria mitja volta i tornaria a venir cap a l'edifici [...] el metge li diria que, un dia qualsevol, l'erecció permanent desapareixeria, tot tornaria a ser com abans i ell seria, altre cop, com tothom. (Monzó, Q., 1993, p. 95)

Serà aleshores quan un intentarà començar de zero sense tenir cap mena de remordiment i evitant sempre qualsevol record nostàlgic i l'altre lluitarà per tenir un final digne de ser recordat de la manera més egoista possible. És aquesta carència de valors davant dues situacions complicades el que els defineix a tots dos com uns antiherois.

I que, com a últim recurs -només com a últim recurs-, els explicaria la veritat. Ell no era un delinqüent; era l'únic sobrevivent d'una tragèdia: **un heroi**. Va tancar els ulls, Va haver de lluitar contra el record, breu, de la família. No solament veia la dona i la filla, sinó que també sentia els sorolls de la casa (l'aigua de la dutxa, la respiració inquietant de la nevera, l'interruptor del llum de la tauleta de nit, el centrifugatge de la rentadora, el timbre de la porta). El record va esfumar-se tan bon punt va tornar a observar els moviments de la màquina conduïda per la dona. (Pàmies, S., 2004, p. 50)

Però pensava així precisament perquè no tenia un ideal. Si el tingués, moriria com un **heroi**: assassinant un tirà, fent de kamikaze on fes més falta; aquella heroïcitats seria recordada durant segles i doncs, seria com si no hagués mort del tot. ¿O no? Més aviat no: ningú no el recordaria durant segles, ni durant anys, ni durant setmanes, ni durant dies. A l'endemà d'aparèixer la notícia de l'heroïcitats al diari, una altra la substituïria. (Monzó, Q., 1993, p. 99)

En aquests dos fragments anteriors veiem una diferència clara. Per una banda en Ramon-Maria es defineix com un home sense ideals, diu que si en tingués moriria com un heroi. En canvi, el protagonista de Sergi Pàmies es considera un heroi per haver sobreviscut a un accident d'avió. És característic d'aquest personatge una idea de complaença amb la seva situació i sovint recorre a l'autocompassió per no afrontar la veritat. És interessant llegir aquests dos fragments en profunditat, coneixen l'argument de les dues novel·les, ja que s'hi veu clarament una crítica a la societat postmoderna en la què viuen els protagonistes. El ritme vital accelerat, un canvi en els valors ètics i morals ha modificat el present, en aquesta societat els herois ja no transcendeixen i els dos autors en són conscients.

Tornant a **les raons que els defineixen com a antiherois**, aquí en tenim dos exemples claríssims. Per una banda en Ramon-Maria demana un préstec al banc poc abans de morir. Seguidament s'adona que serà difícil tornar-lo i pensa en les conseqüències que això li suposarà a la seva fillastra. Lluny de preocupar-se'n se sent orgullós, tal com veiem anteriorment, en Ramon-Maria ens confirma que no té ideals.

No acabava de fer-li gràcia que, al cap de dos mesos, quan veiessin que no tornava el préstec ni els interessos, es quedessin la torre. Només el complaïa imaginar la cara que posaria l'Anna-Francesca, quan anessin a fer-la fora sense cap mena de contemplació. O potser anirien cobrant d'aquells trenta-dos milions. [...] Però no acabava de satisfer-lo del tot que l'Anna-Francesca es trobés amb aquella putada. ¿No se sentiria millor acabant els dies amb una obra bondadosa? Es va preocupar: ¿tindria, ara, remordiments per aquella criatura que li havia amargat anys de vida? (Monzó, Q., 1993, p. 128)

-¿No deies l'altre dia que estaves a zero?

Van quedar per l'endemà a la direcció que posava a la targeta.

Mentre s'eixugava les mans, el Ramon-Maria rumiava si ho faria per no deixar l'Anna-Francesca tant a l'estacada o perquè, si les inversions eren bones (i el Gil-Eudald no li havia fallat mai, tret d'aquell cop fatídic), quan ell fos mort ella se sentís en deute amb ell i, doncs, culpable (ni que fos una mica) de no haver-lo apreciat prou. (Monzó, Q., 1993, p. 166)

D'altra banda l'Oliveira s'amaga sota la cuirassa de l'autocomplaença. Es mostra crític amb la fredor d'altres personatges com l'Antues i la seva mare. Realment ell fa el mateix a l'inici

de la novel·la, abandona a la seva família sense donar cap senyal de vida. Aquí veiem, com tot i la seva impressió, d'heroi en té ben poca cosa.

En aquell moment, l'Oliveiria pensa que ha arribat l'hora del comiat i que potser farà nosa. Hauran de dir-se alguna cosa-preveu-, s'abraçaran emotivament, la mare li farà un retret d'última hora i el fill somriurà, incòmode. Doncs no. L'Antunes li ha donat la tarjeta d'embarcament -*Recomendamos sua apresentacao imediata ao controle de passaportes*-, el bitllet i el passaport a la seva mare, i se n'ha anat sense dir res. L'Oliveira no se'n sap avenir. Per educació, aixeca la mà dreta iniciant el gest d'acomiar-se però s'atura quan la dona l'amenaça amb una altra mirada fulminant. (Pàmies, S., 2004, p. 86-87)

Fa un minut, l'ha sorprès que no s'hagi acomiadat de la seva mare. Ara, a canvi, ha d'admetre que ell tampoc no s'ha acomiadat de la seva família. Ho justifica de seguida i tria la raó que més li convé; no se n'ha acomiadat perquè, en el moment de sortir de casa, no sabia que no tornaria. (Pàmies, S., 2004, p. 88)

2.2. LES GRANS TEMÀTIQUES

Com hem pogut veure amb aquesta primera definició els dos protagonistes de les novel·les tenen moltes similituds. A continuació desgranarem parts de les dues històries i les classificarem segons les temàtiques a les quals fan referència.

Per començar en centrarem en el que considerem el motiu principal que porta a l'acció als personatges: **la fugida**

Allò que mou a en Ramon-Maria i a en Lourenço és la necessitat d'escapar-se, un vol evitar malgastar els seus últims dies que li queden de vida, l'altre fuig d'una vida infeliç.

El següent fragment de *La magnitud de la tragèdia* forma part del final de la novel·la. En aquests moments en Ramon-Maria ja sap que pateix una malaltia terminal, després de passar uns primers dies molt deprimit decideix passar a l'acció i viure intensament el que li queda de vida. Ha abandonat la feina de trompetista al teatre i ningú, a part dels metges, sap que s'està morint. Decideix anar al teatre on treballava i contempla l'espectacle.

Era entre caixes, observant les cares dels espectadors, totes amb el mateix somriure i els ulls fixos en el mateix punt. A l'escenari, davant del llit i de l'armari on hi havia amagat el suposat amant de la Maria-Helena, la Maria-Helena i el còmic de nas llarg i bigoti tipus rengle de formigues (que feia de marit) discutien per culpa de la Maria-Eugènia, que feia de minyona i era davant del llit, amb les faldilles aixecades, esperant el càstig. Havia vist aquella escena centenars de vegades, i mai

no li havia semblat tan ensopida com ara. Fer sempre el mateix! Cada dia les mateixes plomes, les mateixes cançons, els mateixos acudits, esperar la rialla als mateixos moments, i els aplaudiments als mateixos instants, dia rera dia rera setmana rera mes i (si hi havia sort!) any rere any. (Monzó, Q., 1993, p. 134)

Aquesta rutina diària i ensopida no el satisfà i a continuació decideix que a partir d'ara, cada dia que li resta de vida, adoptarà una personalitat diferent, viurà la vida com si no fos ell. Aquesta voluntat d'adoptar una nova identitat també és l'objectiu que persegueix el protagonista de *Sentimental*, l'exoficinista belga recorrerà al mercat negre de les falsificacions per aconseguir un nou passaport i una nova identitat. Els dos personatges fugiran de les seves vides.

El seu cervell ha estat l'escenari d'una pluja de noms, d'una batalla entre possibles candidats que, fins ara, no té ni vencedor ni vençuts. Somriu, incapaç de controlar l'excitació que sent. Per ell, les persones que canvien d'identitat han de ser per força delinqüents, terroristes implicats en matances col·lectives, lladres de joies, desertors, estafadors, traficants d'armes o penedits que hagin testificat contra la màfia. Ell en canvi, és només un exoficinista belga. (Pàmies, S., 2004, p. 66)

Aquest concepte principal en les dues novel·les, la fugida, és quelcom propi de l'època postmoderna. És un afany comú en la societat que representen les dues novel·les, com també ho són la falta de compromís i l'individualisme. Zygmund Bauman (2003) en parla a la seva obra *Modernidad Líquida*:

La desintegración de la trama social y el desmoronamiento de las agencias de acción colectiva suelen señalarse con gran ansiedad y justificarse como "efecto colateral" anticipado de la nueva levedad y fluidez de un poder cada vez más móvil, escurridizo, cambiante, evasivo y fugitivo. Pero la desintegración social es tanto una afección como un resultado de la nueva técnica del poder, que emplea como principales instrumentos el descompromiso y el arte de la huida. (p. 19)

Les dues novel·les estan escrites en clau d'humor exercint així una crítica a la societat postmoderna. **L'amor i el sexe** són dos elements molt importants en les dues històries. A *La magnitud de la tragèdia* el sexe és el gran tema que ocupa a en Ramon-Maria. Si a *Sentimental* es fan realment poques referències a l'acte sexual, a la novel·la de Monzó és molt present ja des de l'inici. Tant en les relacions del protagonista, com en les de la seva

fillastra l'Anna-Francesca, una adolescent amb uns ideals sobre l'amor romàntic mitificats.

Al llarg de la novel·la en Ramon-Maria té relacions fins amb set dones. Com hem dit el sexe és molt present en la història i els fragments en què hi ha sexe són molt explícits. La novel·la pot semblar vulgar i simple per la gran quantitat d'escenes sexuals que conté, però realment des del meu punt de vista aquest aspecte no la classifica en una segona línia qualitativa ni molt menys. L'obsessió del protagonista per aprofitar la seva erecció permanent per mantenir relacions sexuals és el motiu que el fa actuar així. Més endavant quan llegim que la malaltia que pateix en Ramon-Maria, la síndrome de *Scamscia*, provoca una addicció al sexe i una posterior pèrdua del plaer entendrem la seva situació.

Ara bé, el sexe obsessiu d'en Ramon-Maria és totalment fred. Ell és un personatge solitari que s'està morint i en les seves relacions no hi ha mai afecte ni romanticisme.

A cap ésser cast no se li permet passar per aquest llindar infame. Aquí s'obre una caverna horrenda: Les emanacions que sortien d'aquella gola tenebrosa eren tals que ofenien l'olfacte (Monzó, Q., 1993, p 43)

La noia feia la mateixa olor de llimones que mitja hora abans; va acceptar novament la mà a la galta, i la va retornar en forma de carícia a la cuixa. No podien perdre temps; ho van fer contra la porta de la suite, parant tota l'estona l'orella per si l'Ann deixava de parlar per telèfon. Van acabar gairebé tots tres alhora: Mentre l'Ann s'acomiadava de l'agent, la cambrera s'esmunyia per la porta i el Ramon-Maria es posava en ordre els cabells escassos. (Monzó, Q., 1993, p. 164)

Per altra banda, a *Sentimental*, de Sergi Pàmies, el sexe no té ni molt menys la mateixa dimensió. A l'inici de la novel·la podem llegir el següent fragment en el qual veiem com l'home que ha marxat de casa ha iniciat la seva metamorfosi.

Fins i tot cridava, encara que cregués que era absurd, i en qualsevol cas, inútil. En la intimitat també va canviar. D'una actitud sexualment silenciosa va passar a una loquacitat que va desconcertar molt la dona, sobretot els primers dies. Quan ella l'acariciava, ell deia "Oh, com m'agrada!" una frase que en realitat, li semblava una obvietat. I en el moment de l'orgasme-compartit o no-, quan tradicionalment es limitava per serrar les dents, a esbufegar i a suar, va optar per retransmetre els esdeveniments amb un "m'estic escorrent" tan evident com innecessari. (Pàmies, S., 2004, p. 45)

Tornant a *La magnitud de la tragèdia*, de Quim Monzó, l'amor i el sexe són dos elements clau que defineixen el pensament de l'antagonista. L'Anna-Francesca representa uns ideals romàntics que podem considerar propis de l'adolescència. Aquesta idea de l'amor que té Anna-Francesca la podem atribuir al concepte d'amor romàntic de les pel·lícules o la literatura més rosa. La noia desitja quedar-se enamorada i que s'enamorin d'ella i es fa il·lusions ràpidament plantejant-se el futur en parella com veiem en el següent fragment.

Volia un home pel qual sentir-se arrevetada; per ell ho canviaria tot. No era no lleugera ni promiscua. Només es lliuraria a l'home pel qual perdés realment el cap. Ho decidiria mil cops al dia: si no l'arravataven o seduïen, es tancaria en ella mateixa. No en volia saber res, d'aquesta mena d'homes d'ara, que no cuiden cap detall, que es pensen que no cal seduir. ¿I si després la criticaven perquè no es donava del tot? Abans de decidir-se a fer finalment l'amor, volia trobar un home amb qui se sentís amb ales, un home que li agradés tant com pe no pensar en els dilluns al matí (Monzó, Q., 1993, p. 76-77)

La fillastra d'en Ramon-Maria té relacions amb dos personatges: l'Ignasi-Xavier, un noi jove estudiant d'empresarials, i amb en Lluís-Albert, un professor del centre pedagògic on estudia que a la vegada és la parella d'una de les seves millors amigues, la Mercè. A més a més, en Lluís-Albert havia sigut parella de la mare difunta de l'Anna-Francesca. La idea de l'Anna-Francesca de ser corresposta i desitjada la condiona molt. Com el seu padrastre, ella està obsessionada pel sexe i la seva virginitat i la fa sentir insegura a l'hora de mantenir relacions amb en Lluís-Albert com veiem en aquest fragment:

Va estar a punt d'allargar-hi la mà, però el va veure tan seriós (abraçant-la, sí, però sense demostrar cap emoció, un pèl ofès) que va pensar que qualsevol iniciativa que prenguéés seria contraproductent. El Lluís-Albert sentia que el cos que tenia entre els braços bullia; en canvi, no volia que la toqués. **Tam casta est, rogo, Thais?**¹ (Monzó, Q., 1993, p. 117)

L'altra gran obsessió d'Anna-Francesca és, com hem dit anteriorment, en Ramon-Maria. En moltes ocasions té visions, pensaments i al·lucinacions en les quals desitja matar el seu padrastre fins al punt de no poder-les controlar.

Ara es deixava agombolar per la carícia de l'home, petita i fràgil en el gran bressol que formaven els braços d'ell. El veia a contrallum, i el contrallum que veia li va recordar, un instant, la cara del Ramon-Maria. El cos se li va tensar. No va dir res perquè sabia que era una al·lucinació, i perquè sabia que era una al·lucinació s'hi

¹ **Tam casta est, rogo, Thais?** Fragment de l'obra de Marcial *Epigrames, Llibre IV – LXXXIV* (veure annex)

va deixar arrossegar: Era el Ramon-Maria qui intentava acariciar-la i besar-la, i això li produïa un fàstic absolut, una repugnància insuportable. (Monzó, Q., 1993, p. 116)

Com hem dit, a *Sentimental* el sexe no té el mateix grau d'importància en l'argument de la novel·la, en canvi sí que és molt més rellevant l'amor. De fet en Lourenço quan ja ha canviat d'identitat i s'ha establert a Rio de Janeiro s'enamora de l'Iris, la dona que grava als missatges de megafonia de l'aeroport. Exactament en Lourenço s'enamora de la seva veu només sentint-la, sense saber qui és ni com és.

Aquest enamorament també és molt idealitzat i fins i tot pot ser inversemblant, però la reflexió que en fa el protagonista és interessant. També ho és la seva idea de la seducció: Pàmies té l'habilitat de desvestir la idea de l'amor d'un romanticisme embafador i memorable comparant l'acte de la seducció dels homes amb la dels ocells.

Poc temps després de casar-se-per ser exactes: l'últim dia del viatge de nocces-, l'Oliveira va veure un documental a la televisió de l'hotel que el va amoïnar molt. La femella d'una espècie d'aus en perill d'extinció es posava al mig d'un cercle format per sis o set mascles. Movia les ales i feia una exhibició dels seus encants. A continuació, cadascun dels mascles en zel iniciava una dansa, com més complicada millor, amb l'objectiu de demostrar les seves qualitats i el seu interès per la femella. L'Oliveira va observar que la femella no triava la bèstia que havia fet la dansa més brillant, ni la més imaginativa, sinó que s'aparellava que havia ballat més estona. (Pàmies, S., 2004, p. 105)

Al capdevall, la seducció era això: posposar les evidències, crear una mica de suspens. Però, si un home no els agrada d'entrada, ¿per què es deixen entabanar per unes flors, uns bombons, i unes paraules que, probablement, el mascle de torn ha robat d'un llibre, d'una pel·lícula o de la imaginació d'un amic? (Pàmies, S., 2004, p. 106)

L'altre gran tema que comparteixen les dues novel·les és **la mort**. Tant en Ramon-Maria com en Lourenço s'enfronten a la mort en primera persona i aquesta experiència els transforma i els fa canviar. En Lourenço sobreviu a un accident d'avió i viu un moment surrealista que el porta al llindar de la mort, però se'n salva miraculosament.

A *La magnitud de la tragèdia* el protagonista canvia dràsticament d'actitud quan sap que l'erecció permanent que pateix serà la causa d'una mort imminent i prematura. Primerament en Ramon-Maria es mostra incrèdul quan el doctor Puig-Amer li diu que

pateix la síndrome d'*Scamscia*, malaltia inventada per Monzó. No se'n sap avenir i es nega a acceptar la realitat. El personatge decideix no dir-ho a ningú, però realment no sap amb qui compartir la seva pena, es troba sol i acaba deprimint-se.

Set setmanes. Sentia un buit paorós a l'estómac, un buit que s'entestava a creure producte de la sorpresa, més que no pas de l'angoixa, o de la por. No s'ho acabava de creure del tot. No podia ser, pensava ara que no era davant del metge. [...] Li semblava impossible. Segur que si tornava a començar, si desfeia el camí com si encara no hagués anat al metge, les coses anirien diferents; faria això: aniria fins a la cantonada, faria mitja volta i tornaria a venir cap a l'edifici [...] el metge li diria que, un dia qualsevol, l'erecció permanent desapareixeria, tot tornaria a ser com abans i ell seria, altre cop, com tothom. (Monzó, Q., 1993, p. 95)

Davant d'aquesta situació és interessant llegir les reflexions que fan els dos protagonistes. Des del meu punt de vista com a lector crec que tant Monzó com Pàmies aconseguen un efecte similar quan tracten la mort.

Per una banda, a *La magnitud de la tragèdia*, tot i saber que la malaltia és inventada, i la situació ridícula i vergonyosa que comporta haver de dissimular una erecció, el lector pot arribar a sentir empatia amb en Ramon-Maria. Aquí l'humor emprat per l'autor hi té un pes rellevant, aquest fragment n'és un exemple:

Hauria de posar una rentadora, aquella nit. Pensar en posar rentadores, amb unes quantes setmanes de vida pel davant, li va semblar una cosa absolutament normal. Tan normal que no entenia perquè hi perdia uns segons sorprenent-se que fos tan normal. Abans de sortir, va deixar els diners de l'assignació sobre la taula de l'habitació de l'Anna-Francesca. (Monzó, Q., 1993, p. 103)

Així doncs, podem afirmar que la proximitat amb la mort fa canviar els personatges. En Lourenço, com hem vist anteriorment, es considera un heroi per haver sobreviscut a l'accident i això li serveix per justificar la seva fugida de Bèlgica.

En Ramon-Maria també canvia. Primer se sent profundament deprimat per saber que s'està morint i passa cinc dies tancat a l'habitació. De cop i volta, però una motivació tan incomprensible com banal el fa canviar d'actitud.

¿Com havia pogut caure tan baix? ¿Quants dies feia que era al llit, dormint i perdent el temps escàs que li quedava? M'ha semblat com si una veu cridés: "No dormiu més!" Macbeth ha assassinat el son, el son dels innocents, el son que va teixint la troca de l'angúnia, el son, la mort de cada dia [...] Desperteu, desperteu! (Monzó, Q., 1993, p. 103)

Aquest fragment anterior és el moment que el protagonista decideix aixecar-se del llit. Monzó cita així a Shakespeare i la seva obra *Macbeth*. Aquesta és una mostra més com l'autor és partícip de la unió entre l'alta i la baixa literatura, el que (Marrugat, 2014) en diu pastitx literari.

Precisament aquesta és la idiosincràsia del personatge, la falta de valentia i uns valors morals basats en la materialitat i molt allunyats dels sentiments. En el següent fragment veiem com ell mateix es debat en reflexions sobre com afrontar els seus últims dies de vida. Decideix demanar un préstec i pensa com gastar-se els diners. Des del meu punt de vista, podem llegir-ho com una crítica a la societat materialista i del consum.

¿Quant en trauria? I quan tingués els diners ¿què faria? ¿Viatjar? ¿Al Brasil, al Carib, a la Polinèsia? I ¿per què viatjar? ¿Per què havia pensat que anar a països ben allunyats l'alleugeriria gens? ¿En quina mesura viatjar podia minimitzar el fet irreversible que tenia al davant? ¿Com havia d'aprofitar, si no, el temps que li quedava? ¿Fent tot allò que no havia pogut permetre's mai? Precisament per això havia demanat el préstec. Però ¿què és el que no havia pogut permetre's mai? Tantes coses... I cap que ara li resultés especialment important, cap de la qual pogués prescindir sense cap problema. (Monzó, Q., 1993, p. 124)

La fe religiosa també apareix en les dues novel·les. Els dos personatges són ateus. Les novel·les foren publicades els anys 1989 (*La magnitud de la tragèdia*) i al 1995 (*Sentimental*). La decisió de Monzó i Pàmies de crear dos personatges ateus no és en va i és un clar reflex del context social dels anys que foren escrites les novel·les.

S'acosta un helicòpter. L'home dóna gràcies a déu (un déu abstracte en qui no ha cregut mai i que -descobreix- li serveix en ocasions com aquesta). (Pàmies, S., 2004, p. 28)

A mitja peça, es va quedar mirant el sostre, amb la trompeta a les mans. Si cregués en Déu el maleiria per injust, o entendria que el que li passava era un càstig. Però, en l'agnosticisme en què vivia, ¿a qui havia d'acusar, o quin flagell havia d'acatar? Els altres músics el miraven de cua d'ull, sense entendre què li passava. Per fer-lo reaccionar, el que era més a prop li va clavar dues puntades de peu. (Monzó, Q., 1993, p. 98)

Anteriorment hem dit que l'imaginari col·lectiu és present a les dues novel·les, més endavant desgranarem les referències culturals que hi ha a totes dues.

Els dos fragments següents poden servir d'exemple clarament. Monzó i Pàmies recorren al mateix tòpic quan parlen de la mort. Veure passar imatges de la vida i records del propi passat quan una persona està a punt de morir és una idea pròpia de l'imaginari col·lectiu.

A la mà, l'Antunes encara hi té el diari enrotllat. Li fa l'efecte que no l'ha de deixar caure, i que agafar-s'hi amb força el mantindrà viu. O, com a mínim, viu durant una estona més. A diferència del que diu la llegenda, no veu desfilar cap pel·lícula de la seva vida." (Pàmies, S., 2004, p. 153-154)

I si tornés al metge, tal com li havien demanat? Però els dos metges que l'havien visitat no li oferien cap mena de confiança, i se li confonien en un muntatge obsessiu, barrejats amb visions a les quals no aconseguia posar ordre. La pel·lícula havia de començar pel principi, li semblava. Es va esforçar per recordar les primeres imatges de què era conscient: a casa, amb el pare i la mare, als tres anys, sorprès per la coincidència entre els tres anys que tenia, el fet que a casa fossin res (ell, son pare i la mare) i que també fossin tres els reis de l'Orient, Va recordar l'escola (totes les escoles cavalcaven l'una damunt l'altra) i no va poder fixar la cara de cap amic en concret. Va recordar un dia que es va cagar a classe, cames avall, per no gosar demanar permís per anar al wàter. Va recordar la tieta que va morir al maquis. Va recordar el dia, als set o vuit anys, que va robar un imant del plumier d'un company de classe, un imant que havia arrossegat tota la vida amb ell: encara ara, si el buscava, el trobaria per algun calaix de casa (si era a temps d'arribar-hi) Va recordar una noia a la qual havia fer proposicions, als nou anys, i com la noia li havia dit que no. Va recordar una cantonada amb una parada de gelats. Va recordar un polo de sarsaparella, una tarda, tornant de classe. [...] Era evident que aquella repassada a la seva vida era incompleta i matussera (per compensar-ho, es va obligar a recordar, com a punt final, la primera visita al metge), però no li venia gens de gust esforçar-s'hi més, sobretot tenint en compte que el fet luctuós es produiria més tard, i doncs, aquella repassada no havia estat més que un assaig involuntari per, al moment de la veritat, fer-ho a la perfecció. (Monzó, Q., 1993, p. 177-178)

Les dues novel·les estan ambientades a grans ciutats. Per tant podem dir que comparteixen aquesta idea **d'urbanitat**. Pel que fa a *La magnitud de la tragèdia*, l'acció esdevé a la ciutat de Barcelona. A diferència de *Sentimental*, on Pàmies no especifica el nom de la primera ciutat -només diu que és a Bèlgica-; Monzó no té cap problema per parlar de la ciutat i de llocs coneguts de la capital catalana.

Ho van fer en l'única escala de veïns que van trobar oberta, després d'haver-ne rebutjat catorze de tancades. Ho van fer amagats darrera els lleons de l'estàtua de Colom, i en una boca del metro closa, i entres les veles dels encants del mercat de Sant Antoni, mentre sentien la fressa de les rodes de ferro de les caixes dels comerciants, travessant el carrer Compte d'Urgell. Van contemplar com el sol s'aixecava, des d'una terrassa d'una cafeteria de la plaça Catalunya. Van tornar-hi en una biblioteca d la Caixa, i en el funicular del Tibidabo, i en el camí que duu a la gossera. I en una de les sales de Sanxo d'Àvila. I a les escales del camp del Barça. I

darrera la gasolinera de l'Arrabassada, i en un confessionari de la catedral, mentre sentien les veus somortes dels turistes que eren fora, a la nau, admirant arcades, columnes i vitralls, I en un tinglado del port. I al terrat de la Pedrera. I als jardins de Montjuïc. I al pàrquing de la residència de la Vall d'Hebron. I al cotat de les instal·lacions esportives de Can Caralleu que eren tancades. Després, van anar a ca la Maria-Eugènia, van asseure's a la cuina i van menjar. (Monzó, Q., 1993, pàg. 42)

A *Sentimental* de Sergi Pàmies desconeixem el nom de la ciutat on viu el protagonista. Sabem que és una ciutat belga però res més. Aquest anonimata parcial coincideix amb el del protagonista, "l'home", que a mesura que la novel·la avança obté una nova identitat. Després de fugir de casa seva, inici del llibre, l'home va guanyant personalitat. La primera destinació és Portugal, i Porto la primera ciutat que coneixem pel seu nom. Allà, encara sense nom, es recupera de l'accident d'avió en què sembla haver renascut, però continuarà amb la seva fugida fins arribar a Rio de Janeiro i convertir-se en Lourenço Oliveira.

S'ha aturat en un dels revolts d'una carretera de les afores. La vista és de postal: la nit arriba fins els límits de l'horitzó i les banyes de la lluna pessiguen la cua d'un núvol que s'estira cap a l'oest- Llums encesos d'avions, de zèppelins, d'ovnis i d'helicòpters travessen el cel. A sota, un teixit de brases lluminoses delimita part del territori de la ciutat. L'home prova d'identificar el seu carrer. Busca el neó publicitari de *La Libre Belgique* i, a la dreta, el gratacel d'una companyia d'assegurances. Entre l'un i l'altre hi ha casa seva. (Pàmies, S., 2004, p. 13)

La família és un dels altres eixos principals en què se centren les vides dels dos protagonistes. La relació familiar dels dos protagonistes és nul·la. Per una banda, un marxa i abandona la família, per l'altra, en Ramon-Maria és un vidu que conviu amb la seva fillastra amb qui no se suporten.

Mentre li tornaven a extreure sang, li va preguntar quina feina feia. Quan va dir que era trompetista, es va interessar per la vida que duia, i pels costums sexuals que tenia. La vida bohèmia, opinava, devia ser una cosa de no parar mai. Quan en Ramon-Maria li va dir que no s'ho pensés, va fer cara de no creure-se'l gaire[...] Li va preguntar si havia tingut mai epilèpsia, si havia tingut al·lucinacions, quina família tenia. El Ramon-Maria va dir que no en tenia, de família; l'Anna-Francesca (pensava) no li era cap mena de família. (Monzó, Q., 1993, p. 90)

Aleshores, l'home descobrirà que aquella frase és la mateixa que ell li deia a la seva filla quan l'ajudava a fer els deures. Conseqüència d'aquest pensament: recordarà la família, però, ep, sense nostàlgia. O més ben dit amb una nostàlgia sana. No

trobarà a faltar les estones viscudes, ni tampoc les olors, ni sentirà la necessitat de plorar quan evocui el somriure de la dona o la manera tan especial que tenia la filla de córrer els seixanta metres. Recordar no serà cap tortura; al contrari, li servirà per matar les hores. (Pàmies, S., 2004, p. 64)

L'amistat és tractada de formes diferents en les dues novel·les. Per una banda a *Sentimental*, en Lourenço coneix molt bona gent a Rio de Janeiro, que l'ajuden a adoptar la seva nova identitat. De fet, al llarg de la novel·la de Pàmies es descriu els brasilers positivament i se'n destaca la seva bona fe i generositat.

Pel que fa a *La magnitud de la tragèdia*, la soledat d'en Ramon-Maria és una de les característiques més importants. El mateix personatge lluita per intentar evitar una mort anònima, amb la intenció de morir aprofitant els seus últims dies i transcendir en la història. Aquesta actitud fa que d'entrada no comparteixi els seus problemes amb ningú. Només coneixem en Gil-Eudald com un amic del protagonista, però realment la seva relació és només superficial i interessada. Més aviat és un conegut que apareix al principi i al final de la novel·la. En Gil-Eudald és un home de negocis que jutja la condició econòmica d'en Ramon-Maria a l'inici de la història. Finalment és el que l'ajuda a invertir els diners que l'hi ha prestat el banc.

L'Oliveira pensa en el seu amic. "Jo faria el mateix que ell ha fet per mi?", es pregunta. No respon per no haver d'admetre que no. La generositat de l'Horácio- i, per extensió, de la seva família- és gairebé inhumana. D'entrada, sembla només un bon sentiment i prou. Després però, aquesta virtut, que en altres persones té punt d'ebullició, es fa més forta encara (i, en conseqüència, més excepcional). Li fa por no correspondre a una forma d'amistat que no havia tastat mai. Fins ara, els pocs amics que havia tingut eren més aviat com ell: freds, distants, una mica tímids. (Pàmies, S., 2004, p. 77)

Les dues novel·les fan una representació molt encertada de **la societat postmoderna**. Les actituds dels dos protagonistes exemplifiquen caràcters propis d'aquesta època. Com hem dit són dos antiherois que els venç la situació que els ha tocat viure. Tant en Lourenço com en Ramon-Maria són el mateix tipus d'home, amb diferents trets subtils respectivament, però representen el contrari de l'heroi clàssic capaç de tot, amb valentia i coratge per superar les adversitats i afrontar la realitat.

Pel que fa a aquesta qüestió Marrugat, (2014) interpreta molt bé aquest punt de vista de la novel·la:

L'objectiu no és pas analitzar la psicologia humana a través dels personatges de ficció o bastir un argument definit, sinó desenvolupar una tècnica capaç de fer possible l'escriptura d'una història col·lectiva en una època caracteritzada per l'individualisme, la manca de compromís social, la fragmentarietat, la rapidesa i la variació constant. (p. 102 - 103)

Són una representació perfecta de l'home postmodern, podríem dir que tots dos viuen els efectes de la crisi de la masculinitat característica d'aquests temps. El fragment següent, extret de *La magnitud de la tragèdia* ens serveix perfectament d'exemple. El protagonista abatut per la seva malaltia es deprimeix i desitja ser salvat per una princesa. Monzó canvia els rols, amb el seu humor característic, d'un conte clàssic per definir el seu personatge.

Va decidir quedar-se al llit. Amb el paisatge que dominava des d'allà en tenia prou: la finestra, un tros de cel, la roba sobre la cadira, el munt de clàssics de quan encara editava, de quan encara llegia, i s'aprenia de cor fragments sencers dels llibres. No es llevaria mai més. Dormiria i dormiria, hores i hores, dies i dies. Seria un bell dorment del bosc, esperant que una princesa arribés d'un país llunyà i el despertés amb un petó. I quan es despertés tot hauria passat: ja no hi hauria malaltia, o s'hauria trobat una manera de combatre-la: hauria dormit un munt d'anys, ignorant què li passava. (Monzó, Q., 1993, p. 100)

És interessant el valor que té aquesta reinterpretació paròdica d'un conte clàssic.

Canviant el punt de vista l'efecte i el gènere del protagonista l'efecte és significatiu, com diu Lunati (2001):

Qüestionen els valors culturals que s'hi han legitimat, i fan visible allò que no ho era, o el que s'acceptava com "l'ordre natural de les coses". Posen en evidència una determinada utilització del conte infantil com a símbol del que semblava "etern" o "universal" i, per tant, ahistòric i no susceptible de transformació cultural. (p. 26)

En aquest paràgraf de la part final de la novel·la *Sentimental* l'autor trasllada aquesta reflexió mitjançant el narrador. Correspon a un fragment posterior a la mort de l'Antunes, un personatge secundari, el cap d'en Lourenço en la seva feina de transportista. Amb el seu estil directe Pàmies fa ironia de la hipocresia de la societat postmoderna quan els

personatges culpen de tot a “la televisió, la societat competitiva i l'estrès” i tot s'acaba aquí.

El temps i l'espai que haurien pogut dedicar a investigar i a desmentir les falsedats que ells mateixos difonien eren ocupats per un exèrcit d'especialistes -polítics, escriptors, sociòlegs, capellans, pedagogs, esportistes- que arribaven a una mateixa conclusió: els culpables de tot eren la televisió, la societat competitiva i l'estrès. En poques hores, l'assassinat de l'Antunes va quedar enterrat sota una allau de bons propòsits col·lectius i d'estadístiques. (Pàmies, S., 2004, p. 156)

En el següent passatge veiem un monòleg interior de Lourenço i la seva particular classificació de la societat en el qual aquesta crítica ja s'hi entreveu.

Per l'Oliveira, els humans es divideixen en tres grups: els líquids, els gasosos i els sòlids. Els líquids són majoria- ell, la seva dona, l'Horácio, la Lúcia, la doctora Barbosa-. S'adapten a casa situació segons la força del corrent i l'orografia del terreny. No els sap greu barrejar-se, ni canviar de color, d'olor o de gust (quan els sap greu, s'hi resignen). De tant en tant, s'ofeguen o s'assequen, i aleshores solen atribuir-ho a la mala sort. Generalment, però, se'n surten, i arriben allà on els porten les circumstàncies, mai on havien previst. Els gasosos són els que més odia. Creu que no haurien d'existir. Viuen d'una feina que no fan, repeteixen com a pròpies idees que han robat, menteixen, no pas per divertir-se o protegir-se-com de vegades fan els líquids- [...] Tenen el defecte de tenir-los gairebé tots. Són molts, però fa dies que no en veu cap, i això li fa pensar que a Brasil potser no n'hi ha, de gasosos. Els sòlids són una minoria monolítica. Fan ostentació de matèria i reben voluntàriament l'erosió del vent i de la pluja- [...] Queden molt bé als llibres d'història, als àlbums de família i als cementiris, allà on l'aurèola dels herois substitueix la integritat i la rectitud de caràcter com la manera més eficaç de ferir aquells que no són tan perfectes com ells. (Pàmies, S., 2004, p. 81-83)

Aquest paràgraf forma part de la meitat de la novel·la, quan l'home fugitiu ja ha adoptat la identitat i treballa a les ordres de l'Antunes.

Recordem que en un fragment anterior en què Lourenço es reafirmava com l'heroi supervivent de l'accident d'avió i això li servia per justificar la seva poca valentia. En canvi ara, sembla que ell mateix es veu d'una altra manera, es considera del grup dels líquids en contraposició a l'Antunes, que és del grup dels sòlids.

Aquest últim podríem considerar-lo l'antagonista de *Sentimental*, ja que tot i no enfrontar-se a en Lourenço de forma directa, Antunes representa l'oposició de l'antiheroi per antonomàsia.

2.3. ELS RECURSOS ESTILÍSTICS I NARRATIUS DELS AUTORS

Anteriorment hem vist moltes similituds en la tipologia dels protagonistes. Un cop analitzades les principals temàtiques que aborden les novel·les en qüestió toca posar el focus en la forma que tenen de fer-ho els dos autors, és a dir com escriuen i quins recursos estilístics i narratius fan servir.

En aquest aspecte veiem una clara diferència en els dos autors. Per una banda és freqüent en Monzó una forma d'escriure molt més extensa que no pas Pàmies. A *La magnitud de la tragèdia*, i en tota l'obra de Monzó, són habituals les descripcions llargues, les enumeracions prolongades, i l'ús meticulós dels signes de puntuació.

Al llarg de la novel·la trobem diversos elements i recursos narratius que destaquen. La novel·la està escrita en passat perifràstic, i sovint es produeix la repetició obsessiva d'accions verbals. Segons Martínez-Gil (2010) aquest recurs "té la voluntat d'accentuar el caràcter de present i circularitat de l'obra." (p. 264) Apareix així la importància de viure el present, una característica típica de l'època postmoderna.

Les repeticions i les llargues enumeracions són un recurs habitual a *La Magnitud de la tragèdia*, però cap destaca tant com la del capítol dotzè. En aquesta part del final del llibre, Monzó descriu al llarg de quatre pàgines les formes que Anna-Francesca troba per assassinar el seu padrastre.

D'aquesta manera va aprendre un principi bàsic per qui vol fer servir una arma de foc: no té sentit cosir ningú a bales si cap bala no toca un punt vital. Però, en principi, no veia clar fer servir armes de foc. Va aprendre també que un home pot rebre cent ganivetades i que cap no sigui mortal. Que abans de prémer el gallet o clavar la navalla cal saber quin és el lloc ideal per fer-ho [...] Que, en canvi, els dies freds d'hivern són ideals per escanyar, ofegar, i per alguns verins: perquè la sang flueix espessa. Que les llunes creixents o plenes són perfectes per matar amb arma blanca o de foc. I que la lluna minvant és ideal per ofegar i escanyar. (Monzó, Q., 1993, p. 151-155).

Personalment aquest fragment no em va agradar la primera vegada que el vaig llegir, fins i tot em va arribar a molestar. L'enumeració és excessiva i redundat, Monzó es recrea i el lector pot tenir la sensació que l'autor juga amb ell. En referència a aquest concepte estem totalment d'acord amb el que diu Marrugat (2014),

Heus ací perfectament exposades les bases de la narrativa de Monzó: sobre el taulell de la literatura, les expectatives del lector, les regles del joc que ha après en la tradició, seran constantment defraudades per l'autor que transgredeix conscientment la tradició i crea les pròpies regles del joc, diferents de les del lector (p. 17).

Aquest caràcter obsessiu que es repeteix al llarg de l'obra *monzoniana* es pot definir com un tret característic de l'estil propi de l'autor català. Tan propi com el seu conegut síndrome de la Tourette. L'entrevista d'Anna Guitart a l'autor dins el programa *Tot el temps del món* de TV3, Monzó (2018) explica que feia poc havia conegut la doctora Àngels Bayés, la millor especialista en síndrome de la Tourette a l'estat espanyol. Ell mateix diu "la doctora em va explicar que a les meves obres hi ha tots els trets comuns de la síndrome, com les obsessions, els llistats, el fet d'anar-se'n per les branques, fins aquell moment desconeixia aquesta relació amb la meva malaltia, i me la vaig creure perquè realment tot quadra". (Monzó, *Tot el temps del món*, -T.1-, 2018)

D'altra banda, en Pàmies veiem un estil molt més directe. La brevetat i concisió són molt presents en la seva manera d'escriure. Tot i que en algunes ocasions també utilitza descripcions llargues, és poc habitual:

Al seu costat, el peruà tampoc no crida: obre la boca com si volgués aspirar una gran quantitat d'aire i, aparentment, prova d'arrencar-se el cinturó de seguretat. Acte seguit, les mandíbules se li desencaixen, torça el coll cap a la dreta, posa els ulls en blanc, treu la llengua i baveja. Infart. (Pàmies, S., 2004, p. 18)

Al segon, una revista amb un fetus dibuixat a la portada, una capsa de mocadors de paper i un parell de manilles com les que fa servir la policia. I, al tercer, la fotografia emmarcada de la família Ferreira-doctor somrient, esposa somrient, dues filles somrients, gos bavejant-i un mirall ovalat. (Pàmies, S., 2004, p. 34)

Monzó recórrer sovint al monòleg interior amb els seus personatges i mitjançant el narrador escriu diàlegs interns i els seus pensaments. També cal destacar l'ús acurat i meticulós dels signes de puntuació, els parèntesis i els guions per fer incisos i aclariments són habituals a *La magnitud de la tragèdia*.

Cinc minuts més tard, mentre es deixaven caure al llit **(un llit amb dossers en un dormitori tan farcit d'objectes d'estils diversos com la part del pis que havia**

vist fins aleshores), el Ramon-Maria pensava que hauria d'estar molt més content del que ho estava, tot i que de fet ho estava molt. (Monzó, Q., 1993, p. 16)

El Ramón-Maria li mirava les potes de gall que **(quan aclucava els ulls, rendint-se a un amant que posposava el moment d'iniciar l'atac)** li escrostonaven la capa de pintura. (Monzó, Q., 1993, p. 16)

Un altre recurs molt destacable en l'obra de Pàmies és l'ús de la repetició d'expressions per part dels personatges. Al llarg de *Sentimental* n'hi ha tres, la més important -els tímids només saben dir: no es pot descriure amb paraules-, serveix per tancar magistralment la novel·la. Considero que optar per aquesta manera d'escriure és arriscada, ja que pot quedar forçat si no s'està encertat. La subtileza amb què ho fa Pàmies demostra amb aquests exemples, una gran habilitat per escriure.

Ell s'avorreix. Per expressar-ho, badalla. Es distreu recordant un article d'una revista on s'explicava que el badall és una reacció de l'organisme per lluitar contra el cansament. Que, quan badallen, les persones s'empassen, d'un sol cop, una gran quantitat d'aire. Després, l'oxigen d'aquest aire, que passa a la sang, estimula les cèl·lules i compensa una carència energètica. (Pàmies, S., 2004, p. 27)

El sol del migdia entrava per la porta de vidre que dóna a l'eixida i combinava harmoniosament amb el xivarri provinent de l'exterior. L'home va badallar: oxigen a la sang. Es va servir una tassa de cafè del termos i el va assaborir davant de l'única finestra del menjador. (Pàmies, S., 2004, p. 70)

Una característica de la literatura postmoderna i tota la cultura postmoderna és la nova dimensió que va adquirir la cultura de masses. Com hem dit a la part introductòria del treball, allò que en el passat era considerat cultura de segona, o baixa literatura, ara pren relleu i els autors de l'època acosten la cultura al públic general.

Aquest aspecte és molt present en *La magnitud de la tragèdia* i en *Sentimental*. Les dues novel·les tenen infinitud de referències culturals de la música i del cinema sobretot. Els dos autors són coneguts al país per haver participat activament en els mitjans audiovisuals i periodístics com la ràdio i la televisió.

La influència pel setè art també és destacable fins i tot en la manera d'escriure com podem veure en el següent fragment. Forma part del nus de *La magnitud de la tragèdia* i aquest paràgraf pot recordar-nos fàcilment a un guió de cinema.

Es va canviar de roba al camerino. Quan es va girar cap a la porta, va veure la Maria-Helena al davant seu, obrint i tancant la boca. Estava segur que la dona parlava; fins i tot podia sentir el so de les paraules, i el ritme amb què eren dites. Però no entenia res del que deia. ¿Li devia preguntar per què s'havia aixecat a mig número? Li devia fer proposicions per veure's més tard? ¿S'interessava per si li passava res? Quan ja enfilava el passadís cap al hall d'entrada, li va sortir al pas la Maria-Eugènia, vestida amb un cinturó de perles. També se li va aturar al davant obrint i tancant la boca. [...] Va sentir el brunzit sord d'un taxi que li va passar a frec, ¿Havia recuperat l'oïda? ¿L'havia perduda, abans? (Monzó, Q., 1993, p. 98)

En aquesta part de la novel·la en Ramon-Maria ja té la notícia de la malaltia que pateix i durant l'actuació al teatre decideix marxar, i deixar la feina. Fàcilment podem identificar aquesta pèrdua de l'oïda, sigui real o no, com un mètode per representar l'estat anímic del personatge i ens pot fer pensar fàcilment a un recurs audiovisual.

Li hauria agradat desmaiar-se. A les pel·lícules, els sobrevivents d'una catàstrofe solen perdre el coneixement. Al cap d'uns dies, o d'unes setmanes, es desperten al llit d'un hospital. Sense afaitar i amb la veu rovellada, pregunten: "On sóc?" i obren els ulls per veure la dentadura somrient d'una infermera i el fluorescent del sostre de l'habitació. O perden la memòria, per sempre o provisionalment, fins que un detall sense importància -un objecte, una melodia- els retorna el fil dels records i els separa de l'amnèsia. (Pàmies, S., 2004, p. 26)

Aquest fragment anterior és un clar exemple com la literatura de Pàmies també recorre a l'imaginari col·lectiu dels lectors. Descriu una escena molt típica del cinema, un recurs més aviat carrincló que pretén arribar a l'espectador carregant d'èpica i sentimentalisme una escena que de ben segur no s'acosta gaire a la realitat. I és que tant Monzó com Pàmies són molt propensos a l'hora d'utilitzar la cultura popular i l'imaginari col·lectiu amb segones intencions, on l'humor hi juga un paper molt important.

Potser l'hauria consolat pensar que la realitat té poc a veure amb la imatge tòpica de les il·lustracions dels llibres infantils. Que no és veritat que al fons del marí hi hagi llànties que contenen genis a qui demanar tres o quatre desitjos, ni àmfores romanes, ni baguls mig oberts que deixen entreveure les monedes d'or, els canelobres o les joies d'un tresor. Les entranyes de l'Atlàntic hauria pogut especular- només amaguen una llista d'objectes, més que perduts, abandonats; allò que els saquejadors no van considerar prou valuós o que, per incompetència, van oblidar. Garfis de corsaris rovellats, fòssils d'albatros que cap científic miop no

observarà a través d'un microscopi, dents de catxalot que no penjaran mai d'un collar d'indi (Pàmies, S., 2004, p. 54)

Monzó també se serveix del cinema a l'hora de fer referències. En un dels primers dies de la relació entre en Ramon-Maria i la Maria-Eugènia el protagonista de la novel·la li proposa anar al cinema. Llegeix la cartellera del cinema i aquestes són les pel·lícules que hi apareixen:

- ¿I al cine?
- ¿Al cine, ara?
- Una sessió de matinada.
- ¿A veure què?

El Ramon-Maria va sortir del camerino i va tornar al cap de poc amb un diari a la mà, obert per la cartellera. Va assegurar-se en un tamboret, va buscar un bolígraf per les butxaques, però no en duia cap. Damunt del tocadore de la Maria-Eugènia va trobar un pintacel·les. Va començar a repassar la programació de cada cinema. De tant en tant, encerclava alguna pel·lícula. Quan va haver acabat, va passar el diari a la Maria-Eugènia. Havia marcat *Stolen hours* de Daniel Petrie, amb Susan Hayward; *Sleuth* de Joseph Manckiewicz, amb Michael Caine i Lawrence Olivier; *Movie, movie* d'Stanley Donen, amb George C. Scott i Terry Wallace; *I thank a fool* de Robert Stevens, amb Michael Craig i Susan Hayward; i *Dark victory* d'Edmund Goulding, amb Bette Davis. La Maria-Eugènia va comentar, despectivament, la gran quantitat de pel·lícules antigues que reposaven últimament. (Monzó, Q., 1993, p. 41-42)

Molt subtilment Monzó ens anticipa l'argument de *La magnitud de la tragèdia*. Però això el lector tan sols ho pot intuir si ha vist i coneix les pel·lícules. *Dark victory* (1939) dirigida per Edmund Goulding i traduïda a l'espanyol com *Amarga victoria* és una pel·lícula basada en l'obra de teatre escrita per George Brewer i Bertram Bloch. Judith Traherne, protagonista de la pel·lícula, és una rica hereva de Long Island que descobreix que té un tumor cerebral. És operada per l'expert neurocirurgià Frederick Steele. L'operació és un èxit, però el tumor és maligne. A partir d'aquest moment la protagonista decideix gaudir de la vida. D'altra banda, *Stolen Hours* (1963), dirigida per Daniel Petrie és el *remake* de la pel·lícula protagonitzada per Bette Davis l'any 1939 *Amarga Victoria*.

Movie, movie (1978), dirigida per Stanley Donen està composta per dues peces independents: *Dynamite Hands* i *Baxter's Beauties of 1933*. La segona part narra la història

de com un empresari de Broadway, a qui li han diagnosticat una malaltia terminal, lluitarà per acomiadar-se triomfalment sobre els escenaris.

Les referències cinematogràfiques de Monzó no acaben aquí i això ho podem interpretar com un homenatge als autors a qui fa referència. En una conversa entre l'Anna-Francesca i l'Ignasi-Xavier, el noi li pregunta per la seva experiència amorosa amb altres nois. En aquest moment l'Anna-Francesca relata un fet del passat -portat a l'extrem de l'exageració de manera totalment premeditada per Monzó-, en el qual l'Anna-Francesca és víctima d'un abús sexual per part d'un noi brasiler. Coneix aquest noi un dia esperant a la seva mare a la sortida de l'escola d'idiomes on treballava. Resulta que aquest noi brasiler era un actor novell amb un futur prometedor:

Era alt, de pell claríssima, cabells negríssims i ulls verds. Havia treballat en una pel·lícula de **Glauber Rocha** i en un telefilm amb **Sónia Braga**. (Monzó, Q., 1993, pàg. 54)

Al mateix capítol, durant aquesta conversa entre l'Anna-Francesca i l'Ignasi-Xavier la noia li parla de les seves dues passions. La medicina i el teatre. Quan parla del teatre i la música, -l'Anna-Francesca vol ser cantant, també- destaca com a un dels seus referents a Kurt Weil i una de les seves cançons preferides, *Mackie el navalla*.

Die Moritat von Mackie Messer és una cançó composta l'any 1928. La lletra és de Bertolt Brecht i la música de Kurt Weill. El concepte alemany *moritat*, actualment en desús, fa referència a les balades amb l'acompanyament d'un orgue, generalment amb una melodia monòtona, que conté una història truculenta o sensiblera que acaba amb una advertència moral. El seu contingut correspon a les *murder balads*, subgènere de cançons populars que parlen de crims o morts espantoses.

Aquí veiem doncs com Monzó torna a fer el mateix que havia fet amb les pel·lícules de la cartellera. Ens dona pistes per poder imaginar com es desenvoluparà l'argument de la novel·la al mateix moment que construeix el personatge de l'Anna-Francesca exposant-nos els seus gustos musicals.

Good Times, d'Eric Burdon and the animals és una altra cançó que cita en Ramon-Maria quan reflexiona sobre si ha aprofitat prou la vida al final de la novel·la. En canvi, a l'inici, quan el protagonista no aconsegueix tenir una erecció apareix aquest fragment de *Pólvora*

mojada, de Pablo Abraira, cantant espanyol de balades romàntiques i música llatina dels anys setanta, conegut per les seves actuacions en musicals com *Jesucristo Superstar*.

Si alguna de les referències culturals anteriors les podíem interpretar com un elogi o un homenatge als seus autors, aquí hi veiem perfectament el to burlesc i còmic de l'autor.

*Mujer, me estás pidiendo amor
Y yo, no puedo darte nada
Mujer, no sigas por favor
Porque la llama del amor
No enciende pólvora mojada* (Monzó, Q., 1993, p. 23)

Les referències musicals també són presents a *Sentimental*, Pàmies parla de José Feliciano i El preludi de Vill-lobos, però no interpretem en aquestes referències una intenció tan clara com la de Monzó.

2.4. ALLÒ EN COMÚ: ABSTREURE'S DE LA REALITAT

Arribats a aquest punt d'anàlisi i vistos els punts en comú de *La magnitud de la tragèdia* i *Sentimental* creiem oportú destacar-ne un dels més rellevants.

Les circumstàncies dels dos protagonistes antiherois els enfronten a una tragèdia anunciada. En Ramon-Maria i en Lourenço viuen en primera persona un intent de transformació en allò que els agradaria ser. Com molt bé diu Marrugat (2014) "l'home postmodern repeteix el comportament dels personatges de ficció, desitja que la seva vida sigui com la d'ells, però tan sols n'aconsegueix la imitació grotesca". (p. 90)

Aquesta necessitat d'en Ramon-Maria i en Lourenço de rebel·lar-se contra la seva realitat els fa actuar erròniament en un intent fracassat de fugida amb el qual només aconsegueixen allunyar-se del món real. Precisament, Monzó i Pàmies fan el mateix a l'hora d'escriure les seves novel·les; s'abstreuen de la realitat.

Una malaltia terminal inventada com la síndrome d'Scamscia, l'abducció d'en Lourenço per part dels ens, les visions surrealistes i simbòliques de l'Anna-Francesca i la no-mort de l'home que es dirà Lourenço Oliveira en l'accident d'avió són les escenes més

significatives de dues novel·les. Les quals no necessiten la versemblança per, acompanyades del sarcasme i la ironia, ser efectives en la seva intencionalitat.

El que apareix d'una forma gairebé constant, com una amenaça cíclica, és, precisament, l'autocompassió. L'espectacle el fascina. Pel que entén, els ens han combatut l'autocompassió perquè consideraven que era nociva per una comunitat limitada per la timidesa crònica dels seus integrants. Tolerat-ne la presència, ni que fos d'una manera testimonial, hauria significat un perill massa gran. (Pàmies, s., 2004, p. 144)

Aquest fragment del desenllaç de *Sentimental* veiem clarament la incorporació d'un element propi de la ciència ficció més cinematogràfica que allunya del realisme la novel·la de Pàmies. Martínez-Gil (1995) deia això respecte la novel·la: "A *Sentimental*, però, i a diferència sobretot de *La primera pedra*, l'autor ha assumit, seguint l'exemple d'alguns dels seus millors contes, el fet que l'artifici no està renyit amb la coherència" (p. 127), opinió que compartim totalment.

Les visions d'Anna-Francesca

Al final del segon capítol, quan Ramon-Maria i Anna-Francesca són al cementiri el dia que es compleix un any de la mort de la Rosa-Margalida succeeix el següent:

Era la primera vegada que pensava en el domicili final. L'Anna-Francesca el mirava amb curiositat; no s'acabava de creure la promesa i, al mateix temps, era la primera vegada que ell l'hi feia, i hauria donat anys de vida perquè fos veritat. El tenia just al davant. Quan es va adonar que portava massa estona mirant-lo, va desviar la vista cap al cel. Hi va veure un avió avançant lentament. El va seguir amb la mirada, fins que iniciar la davallada i les primeres maniobres d'aterratge; però per comptes de desaparèixer darrera el edifici que amagaven l'aeroport, va xocar contra el primer edifici i es va incendiar. L'explosió, a aquella distància, gairebé ni es va sentir: va ser un soroll somort. Quan l'avió va haver caigut a terra i només en va quedar una columna de fum, va apartar-ne la vista. Entre els dos murs de nínxols que formaven aquell carreró, arribava l'Eva-Cristina amb un ram de clavells a la mà. (Monzó, Q., 1993, p. 35)

Just abans el Ramon-Maria s'ha sincerat amb la seva fillastra i li ha dit que és absurd que segueixin vivint junts quan ja fa un any de la mort de Rosa-Margalida. La seva relació és insuportable i en Ramon-Maria li demana un mes per trobar una solució i deixar de

conviure plegats. Aquest accident d'avió que només veu Anna-Francesca pot ser interpretat com un preludi del futur del seu padrastre. Ara bé no és l'únic moment que la noia té visions allunyades de la realitat com veiem als següents fragments:

-Posa't els cascos, si vols sentir-ho tan fort.

- ¿Amb qui juga, ton germà?

- Amb l'Ignasi-Xavier. No el coneixes em sembla.

Amb els cascos posats, l'Anna-Francesca va tornar a apujar el volum. Es va deixar caure d'esquena sobre el llit; va fixar la mirada en el punt on s'ajuntaven el sostre i les dues parets que tenia al davant. De sobte, una de les parets va caure a terra; al darrera hi havia tota una jungla de plantes que s'enfilaven i s'escapaven del quadrat buit que havia deixat la paret caiguda. L'Anna-Francesca, amb el matxet a la mà tallava les lianes, canyes i arbustos que li impedien el pas. La vegetació era tan exuberant que, si apartava una branca per continuar endavant, una altra n'ocupava el lloc. Al final de tot, en una clariana, assegut amb aire absent, com si res d'aquest món no l'afectés, hi havia el Jordi-Pere. No: el Ramon-Maria. L'Anna-Francesca va aferrar el matxet amb força. Algú va enretirar-li els cascos de les orelles. L'Anna-Francesca es va girar, amb el matxet a la mà. Era la Mercè, vestida amb banyador i amb una tovallola a l'espatlla.

- Dic que si véns a la piscina.

- No duc banyador.

- Te'n deixo un. (Monzó, Q., 1993, p. 47)

Tenia el cap com aigua arremolinada. Asseguda en una butaca, a tocar de la finestra, mirava el jardí musti que hi havia més enllà del vidre. Un gos llop, enorme i amb ullals despietats, s'acostava a la finestra, es dreçava sobre les dues potes del darrera, trencava els vidres d'un cop d'urpa i entrava a la casa. Amb una arma a l'abast ¿seria capaç de matar-lo? Sense cap mena de dubte. (Monzó, Q., 1993, p. 141)

L'Anna-Francesca també veu un gos en flames, una sabatilla que parla i les seves al·lucinacions obsessives amb en Ramon-Maria són constants al llarg de la novel·la, com en el fragment en què parla de les seves ambicions de futur:

Va concretar la imatge de les ambicions en el teatre. Immediatament, es va veure dalt d'un escenari, amb el llum de canó il·luminant-la de ple. Duia un vestit clar, llarg (per dissimular-li l'excessiva amplada dels malucs). No va aconseguir concretar quina obra representava, ni què hi feia, de fet, dalt de l'escenari. Potser un clàssic. Quin? Es va obligar a canviar la imatge. Ara anava vestida de metgessa, i era en un quiròfan enorme, gairebé tan gros com un estadi de futbol. Massa gros. El va empetitir. Ara era en un quiròfan d'una mida que podríem considerar normal. Vestida de verd, amb una gorra al cap i un drap tapant-li la boca, s'inclinava sobre

el malalt, agafava un bisturí i, sense perdre ni un segon (com si en un segon es que perdés es pogués escolar la vida que havia de salvar), tallava el pacient des del perineu fins a dalt de tot del crani. I el malalt (ara ho veia) era el Ramon-Maria. Deixava el bisturí sobre la safata que li oferia l'infermer que l'ajudava i, amb les mans (que duia dins d'uns guants de plàstic) l'obria i li girava la pell de l'inrevés, com als conills. (Monzó, Q., 1993, p. 112)

Aquest distanciament de la realitat convencional i l'aproximació a certs temes més propers a la ciència-ficció o la fantasia com els ens de *Sentimental*, o la no-mort i resurrecció de Lourenço després de l'accident d'avió, són rellevants.

Aquest recurs compartit pels dos autors és molt adient, sembla que els propis personatges ho requereixin. I és que tant en Ramon-Maria i en Lourenço no fan res més que fugir de les seves realitats respectives, un per evitar el futur, l'altre per oblidar el passat.

L'allunyament respecte a la realitat compaginat amb la renúncia a la versemblança de les històries és el que les fa originals, i realment bones.

En aquell moment, i quan semblava que la tempesta era només un record, el vaixell canvia d'inclinació. L'home perd l'equilibri, i el bidó on volia agafar-se, també. Rellisca. Ensopega. Cau. El cop l'estaborneix. Al voltant del cap, s'entrecreuen tres òrbites: una formada per estrelles, l'altra per campanes i l'última per ocellets. (Pàmies, S., 2004, p. 55)

Sincronia: l'home obre la porta d'emergència i salta, l'avió cau a l'aigua i explota, tot al mateix temps. El resultat és una bola de foc que es reconverteix ràpidament en xampinyó i, al cap d'uns segons, en un arbre, també de foc, que frega la panxa dels núvols. L'ona expansiva ho mata tot: els peixos, les gavines, el plàcton, els passatgers i la tripulació. Empaitat per un focus de llum intensa amb aparença d'espiral, l'home es distancia ràpidament del món dels vius. Se sent lleuger, alliberat de setanta-set quilos de cos, pura matèria. La seva ànima, molt més lúcida que cap cervell. Sura damunt d'una cinta transportadora. [...] Uns altaveus telepàtics informen: "Els que s'estan morint en aquests moments, cap a la dreta" I ordenen: "morts naturals, primera desviació. Morts d'accident, segona" (Pàmies, S., 2004, p. 21-22)

3. CONCLUSIONS (Síntesi)

A la part introductòria del treball hem definit els conceptes d'heroi i d'antiheroi. Per una banda l'heroi representa els valors amb els quals la societat s'ha d'emmirallar com el coratge, la valentia, la generositat... D'altra banda, la definició d'antiheroi de La Gran Enciclopèdia Catalana era la següent: En una obra de ficció, personatge a qui són atribuïdes les característiques oposades a les que normalment distingeixen l'heroi.

Com hem vist amb l'anàlisi de les dues novel·les tant en Ramon-Maria com en Lourenço Oliveira no es caracteritzen per ser valents, coratjosos ni altruistes. De fet, són tot el contrari. Personatges amb carències morals i ètiques, moguts per l'individualisme, covards i víctimes del seu fracàs.

Un dels autors més importants en l'àmbit de l'ètica i la moral és Fernando Savater i una de les seves teories sobre l'ètica és la següent:

No hay ningún pueblo en el mundo, ni antiguo ni moderno, ni civilizado ni por civilizar, que haya dicho que es mejor la mentira que la verdad, nunca se ha dicho en ninguna parte, que la mentira sea preferible que la verdad. Todos han considerado que la mentira es algo peor que la verdad, que la mentira es algo que no tiene valor frente el valor de la verdad. No hay ningún pueblo en el mundo, ni antiguo ni moderno, ni civilizado ni por civilizar, que haya considerado que es mejor ser cobarde que ser valiente. En todas partes se ha considerado que es mejor el valor que la cobardía. No hay ningún pueblo que haya considerado que es mejor la avaricia que la generosidad. No pueden existir ese tipo de cosas porque la mentira, la avaricia, la cobardía... Son formas de debilidad. Nadie miente si se siente fuerte, [...] nadie es cobarde, naturalmente por sentirse fuerte, nadie es avaro si se siente fuerte, si se siente seguro es más bien generoso... Y así con todo lo demás, las debilidades nunca han sido apreciadas en la ética, porque la ética esta al servicio de la vida, y es mejor la fuerza que la debilidad. [...] Las debilidades no son elogiadas por ninguna ética en el mundo. (Savater, 2002)

Amb aquesta afirmació sobre el que és ètic i el que no ho és ens plantegem la qüestió amb què conclourem la síntesi del treball.

Escribano -autor citat a la introducció del treball- parla de valors quan defineix els conceptes d'heroi i antiheroi. Segons ell, el fet de qualificar un personatge com un antiheroi té intrínsecament relacionat el posicionament oposat respecte als valors que representa. Però, això mateix Escribano ho considera arbitrari. Ja que quan entra en joc el

posicionament respecte a uns valors o unes qualitats un mateix els pot defensar o s'hi pot oposar.

Així doncs, tenint en compte la definició d'Escribano i la reflexió sobre l'ètica de Savater, ens preguntem si és possible posicionar-se a favor dels valors que tenen en Ramon-Maria i en Lourenço

Abans de contestar aquesta pregunta hem de pensar quina és l'essència d'aquests dos personatges. Arribats a aquest punt hem de valorar què aporta l'humor amb el qual estan construïts els discursos de Lourenço i Ramon-Maria.

3.1. EL PES DE L'HUMOR

Durant l'anàlisi de *La magnitud de la tragèdia* i de *Sentimental* hem vist com Monzó i Pàmies parodiaven la vida postmoderna. Al llarg de les dues novel·les n'hem vist molts exemples. D'entrada, allò que defineix els dos protagonistes és el seu intent de fugida, com diu Marrugat (2014), "en un món com el postmodern, en el qual l'ésser humà ha perdut la capacitat de sacrifici", (pàgina 89), els herois no poden existir.

Monzó també fa paròdia de temes com la fe cega per la ciència pròpia del racionalisme modern, quan en Ramon-Maria fa el monòleg sobre la seva erecció i ell mateix es considera únic.

De vegades havia sentit explicar que la fisiologia de l'home indica que el van crear per estar permanentment erecte. Si els altres ho havien oblidat, ell no: vet-ho aquí!
(Monzó, Q., 1993, p. 64)

Pàmies també exemplifica les carències de la societat postmoderna amb la falta de compromís del seu personatge, l'exoficinista belga que abandona la seva família sense cap mena de remordiment.

També en la part final de *La magnitud de la tragèdia*, Monzó retrata l'individualisme característic de la societat postmoderna. L'egoisme d'en Ramon-Maria quan demana el préstec al banc que sap que no podrà tornar i això suposarà un problema a la seva fillastra.

Com bé diu Gómez Íñiguez (1993), “Se produce la parodia cuando la imitación consciente y voluntaria de un texto, de un personaje, de un motivo, se hace de forma irónica para poner de relieve el alejamiento del modelo y su volteo crítico.” (p. 191)

La relació amorosa entre l'Anna-Francesca i l'Ignasi-Xavier és també una paròdia de l'amor romàntic i idealitzat entre dos adolescents, “amb les hormones disparades com Romeu i Julieta” (Marrugat, 2014, p. 94)

Quan es van haver dit que s'estimaven més que res en el món, més que ningú no s'havia estimat mai, tot al llarg dels annals amorosos de la humanitat, es van tornar a besar. (Monzó, Q., 1993, p. 49)

Així doncs, aquests són els exemples més significatius que trobem a les dues novel·les. La paròdia i la ironia, propis d'una obra satírica esdevenen el camí que trien Monzó i Pàmies per posar els pilars de la seva novel·la. Ara bé no és un humor banal, que tan sols busqui dibuixar un somriure als seus lectors, sinó que amb aquest humor es pretén també fer pensar al públic tractant temes recurrents i contemporanis des d'un angle diferent, com diu Munguía Zatarain i Gidi Blanchet (2015):

La sátira, sea que se considere género o modo, no puede ser comprendida fuera de la historia y no es suficiente con los enfoques retóricos para explicar su naturaleza [...] es necesario verla como un fenómeno ligado a la risa, sin perder de vista su orientación crítica y su nexa directo con el didactismo. (p. 4)

Per tant podem dir a mode de conclusió que Monzó i Pàmies fan una crítica a la societat postmoderna i als seus ideals exagerant-los amb el caràcter dels seus dos protagonistes. La voluntat de paròdia i de ridiculitzar els seus trets més característics és la manera que els autors trien per posicionar-se respecte als valors que representen.

L'elecció d'aquesta tipologia de personatge és totalment premeditada, en el següent fragment podem veure què va dir Sergi Pàmies al respecte quan li preguntaven per la seva tendència de crear personatges grisos i perdedors.

Sergi Pàmies: Això diria que és la marca de la casa. El 99% dels personatges inspirats o no en persones que jo he conegut o en mi, dels que he escrit des de l'any 1985 o 1986, són així. A mi m'ha interessat aquest tipus de perfil gris, apocat, antiheroi fins a cert punt, Woody Allen, és una de les simplificacions a les què podem recórrer per explicar-ho. No és tampoc una figura gens original, està molt

l·ligada també amb l'època. Estem parlant dels finals del segle XX, d'aquestes dècades en què la decepció, l'autoironia, en les que fe veure que tu no ets important era una forma de coqueteria encoberta.

Anna Guitart: De donar-se importància en realitat, no?

Sergi Pàmies: Sí, és una estratègia. Aquí has de vigilar, en què això no sigui un clixé molt més pesat que el del triomfador o simplement el de l'egòlatra. Aleshores, jo crec que l'esforç deliberat és treure qualsevol punta d'autocompassió. Al final ets com ets, per tant, per molt que tu vagis teixint estratègies acabaràs sortint. (Pàmies, Tot el temps del món, -T.2-, 2019)

Per tant, podem respondre la pregunta que ens qüestionàvem a l'inici de la síntesi afirmant que els valors de Lourenço Oliveira i Ramon-Maria no són lloables. I el que fan els autors és posicionar-se en contra de les idees banals de l'època postmoderna, fet que altres autors si que podrien posicionar-se a favor.

Com a conclusió final podem dir que l'antiheroi postmodern ha esdevingut un personatge molt present des de fa uns anys. Evidenciant les condicions de la nostra època i tal com diu (Cappello, 2007) "que la novedad del antihéroe moderno estriba en que se ha robado el protagonismo y campea como los mejores héroes de antes." (p. 177)

4. ANNEX

EPIGRAMES DE MARCIAL, LLIBRE IV - LXXXIV84 LXXXIV

Non est in populo nec urbe tota
a se Thaida qui probet fututam,
cum multi cupiant rogentque multi.
Tam casta est, rogo, Thais? Immo fellat.

No hi ha ningú entre el poble ni la ciutat sencera
Que afirmi haver estat amb Thais,
a pesar que molts la desitgen i la sol·liciten,
Em pregunto! Tan casta és la Thais? – Ni molt menys: la mama²

² Traducció propia a partir de: (Guillén, 2003)

5. BIBLIOGRAFIA

- Aguirre Romero, J. M. (1996). *webs.ucm.es*. Recuperado el 2 de maig de 2021, de <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero3/heroeh.htm>
- Barth, J. (1983). "La literatura del reompliment*" (Narrativa postmoderna). *Els Marges*, 27/28/29, 279-289.
- Bauman, Z. (2003). *Modernidad Líquida*. Fondo de Cultura Económica.
- Cappello, G. (2007). Configuración y tiempo del antihéroe. *Contratexto*, nº16, 171-181.
- De Diego, R. (2000). Sobre el héroe decadente. *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 57-68.
- Eco, U. (1968). *Apocalípticos e integrados*. Ed. Lumen.
- Escribano, J. G. (1981-1982). Sobre los consejos de "héroe y antihéroe" en la Teoría de la Literatura. *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, 31-32, 367-408.
- Gómez Íñiguez, L. (1993). Los recursos de la estilización paródica en la obra cervantina. *Actas III - Coloquio Internacional* (págs. 191-200). Instituto Cervantes.
- Guillén, J. (2003). *Epigramas de Marco Valerio Marcial*. Saragossa: Institución Fernando el Católico.
- Lunati, M. (2001). La re-escritura irònica de la fantasia. *Catalan Review - VOL. XV - nº1*, 23-51.
- Lyotard, J.-F. (2020). *La condición postmoderna*. Ediciones Cátedra.
- Marrugat, J. (2014). *Narrativa catalana de la postmodernitat - Històries, formes i motius -*. Barcelona: Universitat de Barcelona - Publicacions i edicions.
- Martínez-Gil, V. (1995). Resenyes. *Els Marges*, 52, 126-128.
- Martínez-Gil, V. (2010). Benzina de Quim Monzó o el temps tràgic de la postmodernitat. En R. Panyella, *Concepcions i discursos sobre la modernitat en la literatura catalana dels segles XIX i XX* (págs. 261-283). Lleida: Editorial Punctum i GELCC.
- Monzó, Q. (1993). *La magnitud de la tragèdia*. Barcelona: Quaderns Crema - Quinze grans èxits, nº 1.
- Monzó, Q. (2018). Tot el temps del món, -T.1-. (A. Guitart, Entrevistador)
- Munguía Zatarain, M. E. (2015). DETLI - Diccionario Español de Términos Internacionales. Madrid.
- Pàmies, S. (2004). *Sentimental*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Pàmies, S. (2019). Tot el temps del món, -T.2-. (A. Guitart, Entrevistador)

Pons, M. (2011). El primer Monzó i l'altre -Lectures lineals i lectures tabulars-. *Els Marges*, 95, 50-69.

Savater, F., (2002) Ética en el mundo de hoy, -Cátedra Alfonso Reyes- conferència realitzada a Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Monterrey